

Der Realismus als Prinzip der schönen Künste.



Eine ästhetische Studie

von

P. Sigisbert Meier, O. S. B.



Im Jahre 1854 sagte Philipp Veit auf einer Versammlung des Kunst- und Literaturvereins zu Mainz:¹⁾ „Es möchte bei dem noch ungeschlichteten Streit zwischen Realisten und Idealisten, wie man die Parteien wohl bezeichnet, die Behauptung kühn und befremdlich erscheinen, dass die Wenigsten mit sich so ganz im Klaren seien, um was es sich denn dabei eigentlich handle, dass namentlich der Begriff des Wortes Natur, um welchen sich doch der ganze Streit dreht, nur wenigen der Mitkämpfer deutlich geworden sei. Und doch dürfte es dem so sein.“ — Heutigen Tages ist es um nichts besser geworden, und wäre es eine ordentliche Schwierigkeit, die vielen und vielfach sich widersprechenden Erklärungen anzuführen, welche zu den genannten Terminus gegeben wurden. Einige fassen das Wort realistisch gleichbedeutend mit modern, andere mit sittlich bedenklich auf. Andere verwechseln den Realismus mit dem Verismus, dem sie auch den Namen Naturalismus geben, und verstehen darunter jenes künstlerische Verfahren, das bei der Darstellung die Seele und den Geist des Gegenstandes übersieht und sich damit begnügt, dessen Aeussere, die Form, mit raffinierter Technik zu zeichnen.²⁾ Nicht selten bezeichnet man damit die liebevolle, duftige, zarte und sorgfältige Behandlung, die z. B. der Maler einem Landschaftsgemälde zukommen lässt, oder man nennt jenen Künstler einen Realisten, der seine Gegenstände den Gebieten der physischen Natur, des niederen Volkslebens, der Klasse der Handwerker, Bauern, Knechte u. s. f. entnimmt. Auch hat man jenes spezifisch technische Verfahren realistisch genannt, das in seiner Sprache den schleppenden, überladenen Stil der Rococo-Zeit verschmählt und sich der schmucklosen, prägnanten und natürlich-einfachen Ausdruckweise der Gegenwart bedient.³⁾

Ebenso vieldeutig ist das Wort idealistisch und zwar zumeist im Gegensatz zur Bezeichnung realistisch. Ideal nennt man erhabene, hohe Gegenstände und Ziele, Stoffe, in welchen die Tugend und die Heiligkeit eine grössere Rolle spielen, sowie Stoffe, die der sagenhaften Heldenzeit, den höheren Ständen der menschlichen Gesellschaft angehören und einen grossen Inhalt haben. Ideal heisst ferner jene künstlerische Richtung, die in ihren Bildern die Verwendung kleiner Mittel vermeidet und mit grossen und schwunghaften Linien arbeitet.

Tiefer ist die Auffassung Karl Muths: „Der idealistische Dichter schafft mehr oder minder Typen, der realistische typische Individualitäten Die moderne Kunst im weitesten Sinne, also vom Shakespeare angefangen, charakterisiert sich vorwiegend durch den Uebergang vom Typischen zum Individuellen, und Shakespeare selbst ist in dem angeführten Sinne der erste und grösste Realist.“⁴⁾

¹⁾ Görres-Gesellschaft, Erste Vereinsschrift für 1891; Philipp Veit, zehn Vorträge über Kunst, S. 35.

²⁾ „Diesem Prinzip des Realismus gegenüber nimmt sich der Name, mit dem er sich nennt, sowie nicht minder der in Italien von ihm adoptierte „Verismus“ ganz wie eine Ironie aus. Nämlich das gar nicht Reale, das gar nicht Wahre ist das Nichts; einen einzigen Grad höher als das Nichts, was Realität und Wahrheit betrifft, steht das Körperliche, das Sichtbare, unmessbar, hoch über diesem aber das Geistige, Uebersinnliche. Also weil sie das eigentlich Reale (das Geistige, das Uebersinnliche), das in viel höherem Masse Wahre nicht kennen und nicht zu schätzen wissen, darum nennen sich die Anhänger dieser Richtung Realisten und Veristen, Freunde des Realen und des Wahren.“ Jungmann, Aesthetik II. 312. S. 138. Anmerk. 2. — Was manche Realismus nennen, ist nichts weiter als Materialismus.

³⁾ Vgl. Karl Muth, die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken, Kirchheim, Mainz 1899, S. 75-

⁴⁾ A. o. O. S. 77.

In der folgenden Darstellung versuchen wir den Nachweis für die Richtigkeit des realistischen Prinzipes in der Kunst zu bringen, nehmen aber das Wort Realismus in dem von Muth angedeuteten naturgemässen Sinne. Ausgehend von der Tatsache, dass je geistiger ein Wesen ist, es um so mehr Realität, Wahrheit und Wirklichkeit (actus) besitzt, bezeichnen wir jene Kunst als eine realistische, welche zunächst darauf ausgeht, die Dinge in ihrer wesenhaften Realität zu geben, Welt und Menschen, Natur und Leben so darzustellen, wie sie sich ihrem Wesen und ihrer Ideen, ihrer Seele und ihrem Charakter nach offenbaren; allein auch für die Form, für das Akzidentelle muss die Wirklichkeit das Vorbild sein, so weit dies ohne Verletzung des geistigen und eigentlichen Inhaltes geschehen kann. Das realistische Kunstwerk repräsentiert ein Stück selbstständiger, echter, lebensvoller Natur, die organische, lebendige und bis in das Mark hinein individualisierte Verkörperung der in der Welt niedergelegten Ideen, stimmt mit der Objektivität, seinem Originale, überein und ist selbst lebendige Natur, wie die Wirklichkeit; es veranschaulicht eine Welt, die auf dem Boden der Realität und der Wahrheit ruht und vor der wirklichen Welt noch das voraus hat, dass sie wahrer und lebensvoller ist, indem in der Wirklichkeit die Ideen und das Wesenhafte, das eigentlich Wahre, meistens nur unklar und unharmonisch aus den Dingen herausleuchtet. Dem gegenüber verstehen wir unter idealistischer Darstellung jene Kunst, die Welt und Menschen einführt, wie sie nicht existieren, die sowohl der innern wie der äussern Realität entbehren. Wir erblicken die Schönheit des Kunstwerkes in der lebensvollen Ausgestaltung der Ideen, in der idealisierten Abbildung des göttlichen Schöpfungswerkes. Dieses Prinzip tritt bei manchen Aesthetikern mit dem Namen Idealrealismus auf, ist aber wie im Folgenden dargetan wird, in seinem Wesen nur der Realismus in seiner strengsten Konsequenz.



Aufgabe der schönen Künste.

Philosophie und christlicher Glaube lehren uns, dass der Endzweck alles Seins die äussere Verherrlichung Gottes ist; diese bildet das höchste und schliesslich einzige Thema jeglicher vernünftigen menschlichen Tätigkeit. „Tut alles zur Ehre Gottes“,¹⁾ „bringet dem Herrn, Söhne Gottes, bringet dem Herrn Preis und Ehre, bringet dem Herrn Preis für seinen Namen“. ²⁾ — Unter dieser Voraussetzung ist es selbstverständlich, dass das künstlerische Schaffen sich in letzter Linie zu einer Lobeshymne auf Gott gestalten muss. Der Kerngedanke aller Kunst ist das *Sursum corda*; und wo dieser nicht zur Geltung kommt, da verleugnet die Kunst ihren wesentlichen Beruf, verlässt sie den Boden der allgemeinen Sittlichkeit, der nur die Religion sein kann, und verliert überhaupt jede Existenzberechtigung.

Der Grundsatz von der sogenannten „absoluten Relationslosigkeit“ der schönen Künste, wonach die letzteren ein allseitig unabhängiges, in sich abgeschlossenes Gebiet bildeten und die Schönheit samt dem ihr korrelaten Vergnügen als ihren einzigen, ausschliesslichen, ersten und letzten Zweck verfolgten, dieser Grundsatz wird hiermit natürlich hinfällig. Unseres Wissens gehört Lessing zu den Ersten, welche ihn verfochten; er sagt in seinem *Laokoon* (cap. IX.): „Ein äusserlicher Zwang war dem Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung Gottes bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters zur Absicht gehabt hätte Da jetzt unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke von der einen als von der anderen Art finden, so wünsche ich, dass man den Namen eines Kunstwerkes nur denjenigen beilege, bei welchen die Schönheit die erste und letzte Absicht des Künstlers gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil hier die Kunst nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein blosses Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr auferlegte, mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne sah.“

Diese Worte zeigen zum Ersten zur Genüge, dass Lessing bezüglich des Wesens der Schönheit seine ganz eigentümlichen Ansichten besass. Einmal soll nach ihm das religiöse Kunstwerk, das den Zweck seines Daseins, die religiös-sittliche Erhebung, erreicht, eben deshalb nicht schön genannt werden dürfen, „weil hier der Künstler nicht einzig das Vergnügen des Betrachters zur Absicht gehabt hat“, währenddessen ein religiöses Erzeugnis der Kunst erst dann zur Stellung eines Kunstwerkes sich erhebt und Freude und Wohlgefallen zu erzeugen vermag, wenn es den in seiner Natur begründeten Aufgaben in vollkommener Weise gerecht wird und damit in jedem Falle wirklich erbaut.

Indessen interessiert uns hier bloss die Tatsache, dass nach Lessing'scher Anschauung Schönheit und Vergnügen erstes und letztes Ziel des Künstlers ausmachen. Wir müssten diesen wahrlich bedauern, wenn er weiter kein anderes Ziel anstreben dürfte, wenn seine einzige und letzte Aufgabe darin bestände, dem Menschen genussreiche Augenblicke zu verschaffen, ihn über die Schroffheit und Härte des menschlichen Daseins hinwegzutäuschen, ihm das Leben zu verschönern und seine Seele nach der Mühe und Arbeit des Tages auf Augenblicke der Wirklichkeit zu entreissen. Hatte denn Shakespeare,

¹⁾ 1. Cor. 10, 31. ²⁾ Ps. 28, 1. 2.

als er seine Tragödien niederschrieb, einzig das Vergnügen des Zuschauers im Auge, oder wollte er nicht vielmehr erschüttern, Furcht und Schrecken hervorrufen? Was bezweckten Tizian, Rubens, Rembrandt in ihren Porträten anders, als die zum Modell sitzenden Personen mit ihrer ganzen Seele, mit ihren hervorstechenden Eigentümlichkeiten wiederzugeben? Dachte der heilige Thomas, als er das „Lauda Sion Salvatorem“ komponierte, etwa an die Freude des Lesers, oder quoll ihm dieser stolze Hymnus nicht vielmehr aus der Tiefe der von Andacht glühenden und mit der Kirche sich eins fühlenden Seele? Denkt der Historienmaler an das Vergnügen, oder ist es ihm nicht eher darum zu tun, den historischen Gedanken festzuhalten und durch die Form der menschlichen Anschauung nahe zu bringen? Dem Tragischen und der Tragödie würde unter solchen Umständen einfach der Grund und Boden weggezogen. Lassen wir jene Ereignisse und Schauspiele an unserem Geiste vorbeigehen, die eingestandermaßen die stärksten tragischen Wirkungen erzielen, das Schauspiel auf Golgatha, die Leiden Jobs und der heiligen Lidwina, das Nibelungenlied und das goldene Vliess Grillparzers. Haben diese Dinge das Gefallen zu ihrer unmittelbaren Wirkung? Im Gegenteil, die tragischen Empfindungen der Furcht, des Mitleides, des Zornes und des Schmerzes, die bei Wahrnehmung derartiger Erscheinungen entstehen, schliessen zunächst die ästhetische Freude, die spezifische Freude am Schönen aus. Wir geben zu, dass es dem Menschen wohl tut, wieder einmal in den Tiefen seiner Seele erschüttert zu werden. Dergleichen gewitterähnliche Stürme erfrischen und stärken sein Innerstes, wecken seinen Geist, füllen ihn gleichsam mit neuem Leben aus und lassen ihn die Wonne seines glücklichen Daseins erst recht geniessen. So mag sich der Mensch den tragischen Stimmungen mit einem gewissen Wohlwollen hingeben und seine Freude an ihnen haben, solange sich dieselben innerhalb gewisser Schranken halten. Aber die Stimmungen selbst stehen zum Vergnügen in unmittelbarem Gegensatz.

Die angeführten Tatsachen reichen zur Beleuchtung der Lessing'schen Ansicht hin, als dürfte der Künstler „einzig das Vergnügen des Betrachters zur Absicht haben.“ Zur Lösung der hier in Rede stehenden Frage muss notwendig der Zweck, den der Künstler verfolgt, von dem des Kunstwerkes ausgeschieden werden. Die Schule nennt den ersten den *finis operantis* und bezeichnet damit „jenen Zweck, welchen eine vernünftig wirkende Ursache mit ihrer Wirkung für sich oder für andere zu erreichen sucht.“ Im Gegensatz damit erscheint der *finis operis*, „als jener Zweck, zu welchem ein Wesen in Kraft seiner eigenen Natur hingerichtet ist, auf dessen Erreichung oder Verwirklichung die ganze Einrichtung seiner Natur es absieht.“ Ein Roman, ein Märchen, ein anmutiges Lied bezwecken auf Grund ihres harmonievollen Inhaltes zunächst bloss die Freude und das Vergnügen, die Tragödie will erschüttern und Mitleid erregen, das Altarbild will erbauen, die Darstellungen des Leidens Christi sollen Reue und Schmerz hervorrufen, während das Lustspiel in erster Linie bloss auf die Erheiterung der Zuschauer abzielt. Jedes Kunstwerk verfolgt demgemäss unmittelbar seine ganz eigentümlichen Aufgaben, die sich nach der Natur seines Stoffes und Inhaltes richten, und es gibt kaum welche künstlerischen Erzeugnisse, die völlig die gleichen Wirkungen zur Folge hätten.

Doch haben diese mannigfaltigen Wirkungen ein gemeinsames Ziel, das ist die sittliche Reinigung und Erhebung, welche sie je nach ihrer Art und ihrem Wesen auch wirklich zustande bringen, sofern alle weiteren Bedingungen vorhanden sind, unter denen sich ein sittigender Einfluss geltend machen kann. Unter der genannten Rücksicht strebt also auch das Kunstwerk selbst die Ehre Gottes als seinen letzten Zweck an (*finis operis ultimus*).

Ferner kommen alle echten Kunstschöpfungen je nach Massgabe ihrer Schönheit entsprechend der Vollendung in der künstlerischen Durchführung darin mit einander

überein, dass sie Freude und Wohlgefallen erzeugen. Letztere Wirkung hat ihre Quelle in der Schönheit, die ein Gemeingut aller Kunstwerke sein muss, in der kunstgerechten Wiedergabe, in der Tatsache, dass das Kunstwerk gemäss den Intentionen seines Schöpfers die in seinem Wesen liegenden, nächsten Ziele alle erreicht. Und diese künstlerische Freude wird ihrerseits ebenfalls zur ethischen Katharsis und hiemit zur Verherrlichung Gottes beitragen. So fällt also der letzte Zweck des Kunstwerkes mit dem letzten Künstlerzwecke, mit dem *finis operantis ultimus* zusammen.

Welche Absichten der Künstler nebenher immer noch haben mag, die Ehre Gottes ist und bleibt das letzte Ziel seines Lebens wie seines Schaffens. Mag er im Dienste eines Auftraggebers oder zu seiner Erholung arbeiten, will er damit sein Brod erwerben oder seine Freunde und Gönner erfreuen, will er etwas zuweg bringen, was für gottesdienstliche Verrichtungen bestimmt ist oder einen rein profanen Charakter zur Schau trägt, Gott muss stets die Seele und der Kern seiner Tätigkeit sein. Und es ist nicht überflüssig, diese Künstlerpflicht in aller Schärfe zu betonen, da seit Lessing sich Anschauungen durchgearbeitet und Boden gewonnen haben, die mit ihr stark kontrastieren.

Damit verlangen wir keineswegs, dass der Künstler diese Aufgabe ausdrücklich betone, ungefähr in der Weise, wie Eckehard I. sein Lied abschliesst:

Hace est Waltharii poesis; vos salvet Jesus!

Während seines Schaffens hat er den Gedanken an die Ehre Gottes unmittelbar gar nicht nötig, ebensowenig als der Arbeiter, der am Baue einer Kirche mithilft. Als Mensch und Christ wird er zwar seinem ganzen Tun die Richtung nach oben geben, und es gehört nicht zur Seltenheit, dass Künstler ihren Beruf als eigentlichen Gottesdienst aufgefasst und ihre Arbeit mit Gebet und Betrachtung geheiligt haben. Diese Handlungsweise kommt zunächst dem Künstler selbst zu gut, da er damit eine Christenpflicht erfüllt. Auch lässt sich nicht in Abrede stellen, dass ein durch die Religion, durch die Tugend und das Gebet geweihtes Leben auf das Kunstwerk, zumal auf die religiöse Kunst, einen nachhaltigen Einfluss ausübt und dieser jenen warmen, keuschen und heiligen Zauber leiht, der sein nächstes Ziel, die Erbauung und sittliche Erhebung, sicherlich nie verfehlen wird. Schliesslich arbeitet und dichtet ein Jeder, so wie er lebt, und der religiöse Künstler hat die sehr ernste Pflicht, das Leben seinem Berufe entsprechend einzurichten.

Allein die nächste Absicht, die den Künstler als solchen vollständig in Anspruch nimmt, an der er während seiner Arbeit recht eigentlich absorbiert wird, das ist die allseitige Vollendung, die der Natur des Stoffes vollkommen gemässe künstlerische Durchführung, die Uebereinstimmung der Schöpfung mit der Idee im Künstlergeiste; oder wenn man lieber will, der Künstler findet sein nächstes und unmittelbares Genügen in der eigenen Befriedigung mit seiner Arbeit; kurz, die Schönheit ist der ausschliessliche nächste Zweck des Künstlers (*finis operantis proximus*). — Hier dürfte es angezeigt sein, den Unterschied in der Bedeutung des Wortes „schön“ hervorzuheben, je nachdem derselbe im streng philosophischen oder im Sinne des gewöhnlichen Sprach- und des Kunstbrauches gefasst wird. Die Metaphysik lehrt, dass jedes Ding, insoweit es ein Sein darstellt, wahr, gut und schön genannt werden muss, dass das Sein den Grund der Schönheit eines Gegenstandes bildet und dass dementsprechend alle Dinge, selbst die hässlichsten, auf Grundlage ihrer Seinsvollkommenheit etwelche Schönheitselemente besitzen. Der Sprachgebrauch aber, die gemeinmenschliche Auffassung legt nur jenen Gegenständen das Prädikat der Schönheit bei, welche sich bereits durch ein hohes Mass von Schönheit und Vollkommenheit auszeichnen. Vollends in der Kunst setzt der Begriff der Schönheit die der Natur des Kunstwerkes entsprechende, möglichst allseitige Vollendung voraus. Ein Gemälde, ein Gedicht wird dann erst als eigentlich schön taxiert, wenn es völlig tadellos dasteht und die ganze Schönheit besitzt, die sein Wesen erfordert. Diese Tatsache bringt mit sich, dass das Kunstwerk all seinen inneren und äusseren, näheren

und entfernteren Zwecken genügen muss. Die Tragödie und das religiöse Kunstwerk haben alle Ansprüche zu befriedigen, die man vernünftiger Weise an sie stellen kann, die Frühlingslandschaft im Bilde muss die Freude, das Altarbild die Andacht wecken; einzig unter dieser Bedingung verdienen dergleichen Erzeugnisse das Lob der vollen Schönheit. Das ist also das Wesen der künstlerischen Schönheit, das nächste und ausschliessliche Ziel, dessen Verwirklichung alle geistigen Kräfte des Künstlers beschäftigt und beseelt. Fra Angelico hat freilich betend gemalt, und seine Gemälde führen in der Tat betende Gestalten vor; doch in den Augenblicken, da sein Pinsel die herrlichen Engelsköpfe durchführte, da war der Maler einzig darauf bedacht, dieselben Zug für Zug mit dem Bilde in Einklang zu bringen, das seiner Seele vorschwebte. In ähnlicher Weise wird auch der Madonnenmaler den praktischen Zweck, dem er in letzter Linie dient, die Erbauung, in seinem Atelier vergessen und sich einzig damit beschäftigen, mit seinen Farben Maria in ihrer ganzen Schönheit festzuhalten.¹⁾

Und er würde sich gegen seinen Beruf verfehlen, wenn er anders handelte. Ein Jeder dient Gott gemäss seiner Natur. Der Arzt verherrlicht ihn durch seine Heiltätigkeit, der spezifische Gottesdienst des Landmannes besteht in der Pflege seiner Güter, und der Künstler gibt auf Grund seines spezifischen Wesens Gott die Ehre durch die künstlerische Vollendung seines Werkes. Er hat das Bewusstsein, in seiner Eigenschaft als Künstler sein letztes Ziel zu erreichen, wenn ihn bei seinem Schaffen der einzige Gedanke erfüllt, echte Schönheit zu liefern. Und wäre es möglich, dass ein Maler oder Dichter, der als Mensch den Glauben verleugnet und ein Leben führt, das den Sittengesetzen widerspricht, wahre und schöne religiöse Werke erzeugte, so würde er seiner Künstlernatur gemäss damit seine Aufgabe erfüllen und in seiner Weise Gott verherrlichen.

Eine Ausnahmestellung nimmt unter den schönen Künsten die Architektur ein. Im Gegensatz zu jenen betrachtet sie in den meisten Fällen die Schönheit nicht als ihre ausschliessliche Aufgabe, und vermöge ihres eigentümlichen Wesens findet sie sich durchaus nicht genötigt, wie Plastik und Malerei, Poesie und Musik, wahrhaft Schönes, d. h. allseitig Vollendetes zu liefern, das, um als existenzberechtigt gelten zu können, unter allen Umständen geeignet sein müsste, künstlerisches Wohlgefallen zu wecken. Mit der Erreichung der unmittelbar praktischen Zwecke genügt sie meistens der eigenen Natur vollständig. Die Kirche ist und bleibt eine Kirche auch für den Fall, dass ihr eine sehr geringe Schönheit zukäme. — Solange die Baukunst jedoch den Kult der Schönheit nicht zur ersten ausschliesslichen Absicht hat, darf sie auch auf den Rang einer schönen Kunst keinen Anspruch erheben und dies sogar unter der Voraussetzung nicht, dass sie nebenbei in ihren Werken noch so viel Schönheitselemente zur Schau trüge. Denn schliesslich sucht jede Kunst, selbst die mechanische, möglichst vollkommene Erzeugnisse hervorzubringen, ohne dass sie deshalb sich anmasset, in die Reihe der schönen Künste eingegliedert zu werden. Ein Kunstwerk im eigentlichen Sinne, ein Erzeugnis der schönen

¹⁾ Kuhn bemerkt nach dieser Richtung: „Wenn der Künstler einen religiösen Stoff wahr und richtig behandelt und dafür die entsprechende Form findet, dann wird er nicht nur den ästhetischen Gesetzen, sondern auch notwendig den Zwecken der Religion dienen, der sittlichen Erhebung und Erbauung. Wenn man mit dem gewöhnlichen Einwurf zur Hand ist, dass doch viele religiöse Bilder, selbst von grossen Meistern, wie Michelangelo, Raffaello, Rubens und zahllosen andern, keinen religiösen Eindruck machen und nicht erbauen, so kommt dies daher, weil sie den heiligen Stoff nicht richtig, das ist, nicht in seiner objektiven Wahrheit oder Idee mit religiösen und andachtsvollen Sinne aufgefasst, noch in den entsprechenden sinnlichen Formen dargestellt haben. Dass aber ein religiöser Gegenstand, richtig aufgefasst und richtig wiedergegeben, nicht erbaue, ist schlechterdings unmöglich, ausser wo jede Empfänglichkeit mangelt. Wir wissen von den tüchtigsten religiösen Malern, dass, wenn sie sich anschickten, einen religiösen Stoff darzustellen, sie zuerst und zunächst nicht an den Zweck der Erbauung und Belehrung dachten, sondern an ihre künstlerische Aufgabe, nämlich an die möglichst wahre und richtige Auffassung und Verkörperung des Vorwurfes; der Segen der Erbauung fehlte aber den Werken eines Fra Angelico, Giotto etc. nicht.“ Kunstgeschichte, Einleitung S. XXIII.

Kunst haben wir erst dann, wenn der fragliche Gegenstand auf Grund seiner Natur ausschliesslich das Schöne, das somit sein spezifisches Wesen ist, anstrebt und wenn es bei einem Abgang dieser Beschaffenheit, d. h. der allseitigen Vollendung das Recht seines Daseins verliert. Man möge uns nicht missverstehen! Wir behaupten nicht, dass ein übelgeratenes Drama, eine schwache musikalische Komposition, ein Gedicht oder ein Gemälde von geringem Wert nicht in das Gebiet der schönen Kunst gehören; für diese mangelhaften Erzeugnisse ist die Schönheit eben die Wesensaufgabe und sollte das Characteristicum sein, wodurch sie sich von allen anderen Dingen unterscheiden. Deshalb unterstehen sie der künstlerischen Kritik, währenddessen die Beurteilung eines gewöhnlichen Bauwerkes, das seinen praktischen Anforderungen entspricht, noch keineswegs Sache der Kunst ist. Die Architektur kann demgemäss den schönen Künsten erst beigezählt, wenn der Baumeister in der Eigenschaft als Künstler zu arbeiten und einzig der Schönheit zu dienen sich vornimmt. Ob er schliesslich das erreicht, was er will, und ein echtes Kunstwerk zu liefern imstande ist, bleibt sich gleich. Er hat für die Kunst gearbeitet, und seine Schöpfung unterliegt dem künstlerischen Urteil.

Im Gesagten liegt der Grund, warum wir der Tendenzkunst in jeglicher Form die künstlerische Berechtigung absprechen. Tendenz haben wir dann, wenn der Künstler mit Bewusstsein noch andere Absichten als die rein künstlerischen mitarbeiten lässt, wenn er beispielshalber zugleich Geschichte und Kulturgeschichte docieren oder in einer objektiven Darstellung seine subjektiven Anschauungen unterbringen will. Sie liegt in der eigentümlichen Wahl des Stoffes, wenn der Dichter zum Zwecke der Anfeindung der Kirche nur deren düstere historische Seiten herausgreift und darstellt. In gleicher Weise kann die Ausgestaltung und Behandlung eines an sich harmlosen Gegenstandes die subjektiven Anschauungen des Künstlers offenbaren; tendenziös erscheint von diesem Standpunkt die Gruppierung der handelnden Personen in „Götz von Berlichingen“, indem auf Seite des Götz lauter ehrenwerte Rollen stehen, auf Seite des Kaisers aber ein listiger Bischof, ein tölpelhafter Abt, ein geriebener Franz, ein Heuchler Weisslingen. Tendenziös wird endlich ein Drama, wenn der Dichter nach Art des norwegischen Dichters Ibsen in dasselbe Personen einschleibt, welche die Aufgabe verfolgen, dessen religiöse, politische, sociale und wissenschaftliche Anschauungen anzubringen. — Die Tendenzkunst muss verurteilt werden, weil ihr als einer objektiven Darstellung das Merkmal der objektiven Wahrheit abgeht; selbst für den Fall, dass sich die Absicht einzig in der Stoffwahl ausspräche, entbehrt sie dieser wesentlichen Beschaffenheit, da es z. B. im Leben der Kirche niemals eine Zeit gegeben hat, wo diese ihr wesentliches Merkmal, die Heiligkeit in den Gliedern, vermissen liess.

Für das künstlerische Schaffen bildet also die Schönheit stets den ausschliesslichen, nächsten Zweck. Worin diese Schönheit des Kunstwerkes besteht, soll nun im Folgenden dargetan werden. Doch muss noch bemerkt werden, dass wir uns bloss mit den bildenden und redenden Künsten beschäftigen und die Architektur wegen ihrer Sonderstellung nicht in den Bereich unserer Betrachtung ziehen.

Die Schönheit des Kunstwerkes besteht nicht in der Schönheit seines Vorwurfes oder Gegenstandes. Widerlegung des Idealismus.

Im früheren hatten wir bereits Gelegenheit, auf die Bedeutung aufmerksam zu machen, welche der gewöhnliche Sprachbrauch dem Worte „schön“ beilegt, wenn er von schönen, unschönen und hässlichen Gegenständen redet. Dementsprechend muss ein Stoff, um schön heissen zu können, hohe Vorzüge physischer und moralischer Natur in sich vereinigen. Das etwaige Hässliche oder Mangelhafte an ihm darf nicht her-

vortreten, oder muss durch den vorhandenen Wert weit überwogen werden. Im anderen Falle lässt der Gegenstand seinen Zuschauer gleichgiltig oder weckt seinen Abscheu, wenn sich nämlich das Unschöne gar zu anmassend in den Vorgrund drängen würde. Unter dieser Rücksicht verdient bloss jener Mensch das Lob der Schönheit, dessen Charakter, durch keine düstere Züge entstellt, grosse Eigenschaften und Tugenden aufweist, dessen Geist sich durch starke Talente, dessen Körper sich durch viel Harmonie auszeichnet. Eine Handlung, welche aus dem Zusammenwirken vieler moralischer Kräfte entsteht, heisst schön, wenn das Böse an ihr keinen Anteil hat, oder wenn die darin vorkommende gute oder sündige Tat durch Lohn oder Strafe völlig ausgeglichen wird und alle Momente zu einem befriedigenden Abschluss gelangen. Im letzteren Falle stellt das Walten der irdischen Gerechtigkeit die Schönheit wieder her, die von der Sünde zerstört worden war.

Wir stellen nun die Thesis auf, dass die Schönheit des Kunstwerkes durch die Schönheit des Stoffes in keinerlei Weise bedingt werde. Der Stoff ist rücksichtlich seiner objektiven Beschaffenheit überhaupt etwas neutrales, das sich weder durch moralische, noch durch physische, weder durch körperliche, noch durch geistige Schönheit auszeichnen muss. Was dem Kunstwerke seine Schönheit und Vollendung gibt, das ist nicht die Vollkommenheit seines Inhaltes, — letzterer darf sowohl physisch wie moralisch hässlich sein — sondern dessen künstlerische Behandlung, die schöpferische, gestaltende belebende und souveräne Art, mit der der Künstler seinen Gegenstand bis in dessen innerste Falten durchdringt, und ihm ein frisches, neues, selbstständiges und in sich abgeschlossenes Leben gibt.

Mit dieser Behauptung treten wir zu der idealistischen Kunstrichtung in Gegensatz. Wir können indess füglich eine doppelte idealistische Auffassung, den reinsten und den gemässigten Idealismus, unterscheiden.

Was der Idealismus vom reinsten Wasser will, das sagen uns jene Verse, welche der Dichter Torquato Tasso in dem nach ihm benannten Drama Göthe's ausspricht:

Die gold'ne Zeit, wohin ist sie geflohen,
Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt?
Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Hirten im Genuss verbreiteten,
Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnuchtsvolle Liebe traulich s hlang,
Wo klar und still auf immer reinem Sande
Der weiche Fluss die Nimphe sanft umfieng;
Wo in dem Grase die gescheuchte Schlange
Unschädlich sich verlor, der kühne Faun,
Vom tapfern Jüngling bald bestraft, entfloh;
Wo jeder Vogel in der freien Luft
Und jedes Tier, durch Berg' und Täler schweifend,
Zum Menschen sprach: „erlaubt ist, was gefällt!“

Der Dichter schildert uns hier die goldene Zeit, eine märchenhafte Welt, die wohl nie existierte, und mit einer gewissen Genugthuung vernehmen wir aus dem Munde der Prinzessin Leonore von Este als Entgegnung auf diesen überschwänglichen Erguss die Worte:

Die gold'ne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig, als sie ist.

Und gerade das ist die Welt unserer Idealisten. Sie wollen, dass das Kunstwerk ein Stück Paradies wiedergebe und ein Gemälde ohne irgendwelche Dissonanz liefere.

Darnach entzöge sich die physische, geistige wie leibliche Unschönheit und Unvollkommenheit der künstlerischen Darstellung, und dürfte einzig nur die Tugend, nur die moralische Harmonie vorgeführt werden. So sagt Kirstein:¹⁾ „Der Künstler muss uns Werke bieten, in denen das Ideal des dargestellten Gegenstandes möglichst erreicht wird. Was uns aber in der Wirklichkeit begegnet, trägt mehr oder weniger den Charakter des Unvollkommenen, des seiner Idee nicht in jeder Beziehung Entsprechenden an sich.“ Das Ideal des dargestellten Gegenstandes, das ist aber nichts anderes, als das Exemplar formale des wirklichen Seins im Geiste Gottes, welches sich durch seine ungetrübte Schönheit, durch seine Vollendung hervortut. In der Idee Gottes leben die Dinge mit allen Vorzügen angetan, welche sie ihrer Natur nach haben sollten und welche sie in der Wirklichkeit häufig vermissen lassen.

Nun geben wir zu, dass es dem Künstler keineswegs verwehrt werden darf, märchenhafte Welten auf die Leinwand zu bringen, Welten, in welchen die lauterste und reinste Harmonie das Leben durchdringt; nur müssen diese Welten auf der Stirne den Namen tragen, der ihnen gebührt, d. h. sie können bloss als Märchen existenzberechtigt sein. Anders liegt der Standpunkt, wenn der Künstler sich veranlasst sieht, die Schönheit des wirklichen Paradieses, die Herrlichkeit der Himmelsfreuden zu zeichnen; da schliesst die objektive Wahrheit des Kunstwerkes von selbst jede Darstellung einer Dissonanz aus.

Allein als allgemeines Kunstprinzip können wir die oben erwähnte Theorie niemals ansehen. Im anderen Fall dürfte der Dichter keine Klage, kein Leid, keinen Schmerz, keine aufbrausende Leidenschaft, keinen Zorn, keine Sünde, keine Ungerechtigkeit mehr zeichnen, weil diese Dinge stets einen Misston bedeuten. Er müsste alle Dramen Shakespeare's und Schiller's, alle religiösen Schauspiele, alle Darstellungen der Leiden Christi und der Heiligen verwerfen. Er müsste die gesamte Geschichte und alles menschliche Leben von der künstlerischen Behandlung ausschliessen, müsste seine Stoffe erfinden und Welten konstruieren, wie sie nie bestanden, selbst auf die ganz sichere Gefahr hin, dass seinen Schöpfungen alle Naturwahrheit abginge, und er eine durchaus falsche Weltanschauung vermittelte.

Dieser Idealismus trägt das Merkmal der Unwahrheit auf der Stirne. In der Welt findet der Dichter diese Schönheit niemals, und nun mag er versuchen, wie es die Prinzessin dem Dichter Torquato Tasso anrät:

Die gold'ne Zeit, die ihm von aussen mangelt,
In seinem Innern wieder herzustellen,
So wenig der Versuch gelingen will.

Jungmann hat vollkommen recht, wenn er in seiner Aesthetik²⁾ bemerkt: „Wo der Künstler seine Konzeptionen durchaus selbständig bildet, da hat er in der Fiktion seiner Personen, ihrer Eigenschaften, Umstände und Lebensverhältnisse allerdings volle Freiheit. Insofern indes diese Personen Menschen sind, darf er ihnen offenbar nicht Eigenschaften, nicht einen Charakter geben, welche mit der menschlichen Natur, wie sie tatsächlich ist, in Widerspruch stehen. Das Letztere wäre z. B. der Fall, wenn der Dramatiker in der Tragödie oder der Dichter in der Epopöe, in seinem Helden uns einen Charakter von allseitig und unter jeder Rücksicht eminenter Tugend vorführte. Der Bewunderung, der Liebe und Teilnahme soll freilich der Held in entsprechendem Masse wert erscheinen; aber er muss dabei doch seine Schwächen und Fehler haben; denn ein Mensch, der niemals irrt und niemals fehlt, ein solcher ist (von den Wundern der Gnade Gottes abgesehen) ein philosophisch unwahres Phantasiegebilde.“

Uebrigens begegnet uns der Hyperidealismus in dieser Form wohl bloss als Theorie. Noch niemals kam es Künstlern von Bedeutung in den Sinn, solche Grundsätze mit strenger Konsequenz praktisch durchzuführen.

¹⁾ Aesthetik S. 121. ²⁾ II, S. 118.

In gemildeter Form tritt eine zweite idealistische Richtung auf. Sie verlangt nicht die reine, volle Schönheit ihres Gegenstandes, fordert also nicht die Darstellung der Ideale der Dinge; sie lässt das Uebel zu und nimmt das Hässliche sowohl aus dem moralischen, wie aus dem physischen Gebiete in das Gemälde herüber. Neben der Tugend waltet die Sünde und die Leidenschaft, und es treten Menschen auf, die geistig stärker oder schwächer veranlagt sind, körperlich schöner und weniger schön aussehen.

In der Darstellung von physisch hässlichen Dingen schränkt sich dieser Idealismus sehr ein und möchte die Zeichnung leiblich hässlicher Menschen eher ganz aus der Kunst verbannen, wie es Lessing, auf das Verfahren der Alten verweisend, in seinem „Laokoon“ (Cap. II) tut.

Für das moralische Uebel braucht dieser Idealismus ein Aequivalent. „Den Guten leiden zu sehen und ihm dafür nicht schliesslich den Schoss mit allen Erdengütern füllen zu dürfen, ist ihm unerträglich. Sein Gerechtigkeitsgefühl kann sich ohne das nicht begnügen, kann sich nicht einmal dabei beruhigen, ihm zum Empfang seines Lohnes auf ein besseres Jenseits zu verweisen; nein, in der Welt selber muss sich die Harmonie finden, darum das Uebel hier seine positive Ergänzung, das Leiden hier schon seinen Lohn, das Unrecht hier schon seine Strafe erhält; man mag hunderte von Romanen lesen, überall dieselbe Erscheinung; am Anfang Trauer, Trübsal, Not — am Schluss umarmt sich alles in aufgelöster Freude.“¹⁾

Durch ein Aequivalent soll also im Kunstwerk die moralische Harmonie und Schönheit des Stoffes erreicht, sollen Schuld und Sünde, Leiden und Tugend voll und ganz ausgeglichen werden.

Dieser Anschauung können wir insofern nicht alle Wahrheit absprechen, als es keinen künstlerischen Stoff gibt, der aller Schönheit, aller physischen und moralischen Vollkommenheit entbehrte. Schliesslich erscheint im grössten Scheusal nicht aller Gerechtigkeitsinn und alle Tugend erstorben. Allein als allgemeines Kunstprinzip hat der gemässigte Idealismus ebenso wenig Existenzberechtigung, wie der Hyperidealismus.

Weder die Antike noch das Mittelalter haben dieses Prinzip gekannt und praktisch verwendet. Es ist nicht wahr, was Lessing von den Alten sagt, dass deren Künstler einzig schöne Stoffe künstlerisch behandelt hätten; die Leiden des Philoktet und der Antigone beweisen das Gegenteil. Und dass die ganze Stadt Troja — ob schuldig oder unschuldig — untergehen muss, einzig deshalb, weil es einigen wenigen Trojanern einfiel, Helena zu rauben, diese Tatsache lässt den Gesamtstoff des Ilias infolge des im Sinne der Idealisten mangelnden Ausgleiches nicht eben schön erscheinen.²⁾

¹⁾ Beil. z. Augsb. Postz. 1868 Nr. 9 und 10. AZ. Der Idealismus in der modernen Literatur.

²⁾ Im letzten Jahre veröffentlichte ein gewisser Philalethes im Schweizer „Vaterland“ unter dem Titel „klassische und moderne Dichter“ eine Reihe geistvoller Artikel; in der Nummer vom 24. März sagt er: „Ich kenne wohl auch die gewaltigen Verse aus Homer und Sophokles, die immer zitiert werden, wenn man die Hoheit und die Autorität des Zeus zum besten geben will. Es sind elementare Zeilen. Aber daneben wollen wir denn doch auch bekennen, dass sich gerade in jenen Klassikern schon für den Nachdenklichen ein völlig unbegreifliches Bild von göttlicher Keiferei, Parteisucht und Ehrlosigkeit entrollt, über welches das spätere Griechentum, als es nicht mehr so naiv war, alles ununtersucht zu lassen, selber Witze riss und sich in den Barbierstuben dabei ordentlich belustigte.“ Was Sokrates und Plato von den Dichtern wegen ihrer unwürdigen Darstellung des Götterwesens dachten, ist weltkund, wollte doch letzterer auf Grund dieser Tatsache die Dichter aus seinem Idealstaate ausschliessen. Sie ärgerten sich nicht über das Hineinziehen des Hässlichen in den Bereich der Kunst; der Grund ihres Unwillens scheint uns eher darin zu liegen, dass die Dichter alle menschliche Schlechtigkeit in den Himmel verlegt haben. In einer spätern Nummer kommt Philalethes auf denselben Gedanken zurück und sagt: „Haben die alten Griechen wirklich, wie behauptet wird, das Erhabene mit dem Grässlichen nicht auch etwa verwechselt, und kommt denn wirklich das breite und grelle Ausmalen der Nachtseiten des menschlichen Lebens nicht auch bei ihnen vor? O sogar sehr oft und reichlich. Schilderungen, wie sie mitunter Homer und die griechischen Tragiker bringen, würden heute einfach als grässlich und nicht als erhaben taxiert. Die Neuern haben — nach unserem Dafürhalten freilich mit Unrecht — den Mord und überhaupt das

Allein man wendet ein, dass Aristoteles zur Motivierung des Unterganges eines tragischen Helden das Vorhandensein einer Schuld fordert und dass er auf Grund dessen auf dem Standpunkte des Idealismus steht. — Man gestatte uns, zur Erklärung dieser Tatsache eine Hypothese aufzustellen. Für's erste dürfen wir nicht ausser acht lassen, dass Aristoteles sich mit der kleinsten Schuld zufrieden gibt, also mit einem Versehen, das mit der darauffolgenden Vergeltung in keinem hinreichenden Verhältnisse steht. Sodann hatte der Stagirite seine guten Gründe, eine motivierende Schuld zu verlangen. Bekanntlich ruhte die griechische Glaubenslehre auf der Annahme eines willkürlich schaltenden blinden Fatums, welches mit den weisen, aber unergründlichen Wegen der göttlichen Vorsehung nichts zu tun hatte, welches unbarmherzig und ohne Rücksicht auf die Gerechtigkeit über das Schicksal der Menschen entschied. Das griechische Leben war deshalb bei allem äussern Flitter, bei seiner lebensheiteren Hülle, ebenso wie die Religion, traurig, trost- und hoffnungslos, dass tiefere Geister, wie Sophokles, sich sagen mussten:

Selig, nimmer geboren zu sein;

Rascher, woher er gekommen,

Doch dem Lebenden ist fürwahr,

Wieder zu gehen der Güter Zweites.

Die gleiche Anschauung vom blind wirkenden Schicksal, in der Tragödie wiedergegeben, musste die beengenden und unseligen Wirkungen der Glaubenslehre mit verstärkter Kraft erzeugen; wie ein gut getroffenes Landschaftsgemälde gewöhnlich stärkere Eindrücke hervorruft, als der Anblick der betreffenden Landschaft selbst, so vermag die Betrachtung des Lebens zumeist nicht so mächtig und tief zu erschüttern, wie die prägnante, konzentrierte Darstellung des Lebens, seines Glaubens und Fühlens im Drama.

Von Aristoteles war es darum eine Huldigung, welche er der Wahrheit darbrachte, wenn er mit seiner Forderung einer tragischen Schuld den Glauben seines Volkes, das willkürliche Schalten des Fatums aus der Tragödie verdrängte und für eine höchste, einzig das Böse bestrafende Gerechtigkeit eintrat. — Wir halten jedoch nicht dafür, dass er seine Forderung gestellt haben würde, sofern er selbst den festen, bestimmten und klaren Glauben an die zukünftige, volle Vergeltung des Guten und des Bösen besessen und für das Walten der göttlichen Vorsehung das richtige Verständnis gehabt, sofern er also gewusst hätte, dass auch unschuldige, sündenreine Menschen den Leiden unterworfen und im Jenseits für alle überstandene Drangsal und Not eines vollen Ersatzes sicher sein können.

Auch die Kunsterscheinungen des Mittelalters bieten nicht einen Anhaltspunkt, der den Schluss erlaubte, als wäre damals so etwas wie die idealistische Theorie für das künstlerische Schaffen massgebend gewesen. Das Nibelungenlied spottet dem Walten jeglicher Gerechtigkeit. Schuldlos fällt der schöne Siegfried, schuldlos stürzen Tausende von Burgunden, Hunnen und Gothen, einzig der Dienstpflicht gehorchend, in den Tod. Sogar die grossen Verbrecher, die mit Blut gesättigte Kriemhilde und den finstern Hagen lässt der Dichter nicht auf Grund ihrer übergrossen Schuld untergehen, sondern stellt sie als die Opfer eines willkürlichen Schicksals hin und gibt sich zuletzt noch Mühe, unter Ver-

Sterben vielfach hinter die Koulissen versetzt. Das ist doch ein Beweis, dass man schonender geworden ist und nicht mehr mit Stuhlbeinen die Augen ausstechen würde, wie Shakespeare in seinem „Lear“ oder eine Mutter in der Kinderstube mit Furiengrässlichkeit wüten liesse, wie Medea. Was aber das breite und grelle Ausmalen der Nachtseiten des Lebens betrifft, so sind darin die Griechen geradezu virtuos. Schon die alten dichterischen Sagen vor und nach dem trojanischen Kriege füllen sich mit nichts anderem als blindem Leben, unseligen Irrsalen eines Odysseus, entsetzlichem Ende eines Agamemnon, der Hetze über Orest, dem Unglück der Iphigenie, mit Ehebruch, Jähzorn, Hass, Ehrgeiz und noch mit niedrigeren Dingen. Bei Sophokles, dem goldenen Dichtermund, gibt es ganze Seiten lauter Klagen, lauten Weltschmerzen, die fast über die Ränder der von den Leipzignern so hübsch gefertigten Ausgabe hinausschwillt. Nein, nein! Gerade bei den Griechen finden wir den Himmel mehr bewölkt, als goldig blau. Auch wir dürfen ihn daher bewölken; er ist es ja so häufig noch. Aber diese Wolken müssen die rechte Gewitterfarbe haben; diese Blitze dürfen nicht verpufftes Pulver, dieser Donner nicht rollendes Pathos sein.“

wendung vieler künstlerischer Mittel ihr Sterben zu verklären. Im Hildebrandslied, in einigen Parteen aus Waltharius manu fortis, in einzelnen Dichtungen, welche dem Sagenkreis des heiligen Gral und des Königs Artus angehören, in den verschiedensten Legenden und Märtyrergeschichten treffen wir nicht selten Schmerzen und Tod, ohne uns über die moralische Schuld der Leidenden Rechenschaft geben zu können. Damit legt die mittelalterliche Kunst ein vollgiltiges Zeugnis ab, dass sie für die Sünde, für den Schmerz ein irdisches Aequivalent durchaus nicht nötig erachtete und sich keineswegs um die moralische Schönheit oder Unschönheit des Stoffganzen kümmerte. Im Seelenfrieden, in dem beglückenden Bewusstsein erfüllter Pflicht fand sie für die Leiden der Unschuld eine hinreichende irdische Lösung und war umfassen genug, ohne viel Theorie und Aesthetik über die poetische Gerechtigkeit überall die christliche Lebensanschauung zur Geltung zu bringen.

Dante und andere Künstler mit ihm hielten es nicht unter der Würde der Kunst, den denkbar hässlichsten Stoff, die Hölle zu behandeln. Allerdings hat diese als die lebendige Offenbarung der höchsten Gerechtigkeit Gottes immer ihre schöne Seite; doch scheint es den Künstlern eher darum zu tun, die Furchtbarkeit der Qualen und der Verzweiflung, also das Hässliche daran darzustellen, und überlassen sie es den Zuschauern, die Verdammnis als die notwendige Forderung der ausgleichenden Gerechtigkeit anzusehen und damit das wesentlich Schöne an ihr zu genießen. Ueberhaupt greifen Dichter und Maler von jeher Stoffe auf, die ihnen Gelegenheit geben, starke Ausbrüche der Leidenschaften, also im Grunde genommen, recht wüste Dinge zu behandeln, und wählen mit Vorliebe solche Ereignisse, die geeignet sind, zunächst eher alle andern Wirkungen, eher Erschütterung, Furcht und Schrecken hervorzurufen, als freudigen Genuss.

Der Idealismus ist in jedem Falle eine Theorie, die weder der Antike noch dem Mittelalter, sondern lediglich der Neuzeit angehört und die idealistische Philosophie Deutschlands zur Quelle hat. Nachdem die Existenz des Jenseits geleugnet war, galt es, das irdische Leben harmonisch zu gestalten, dieses Leben, das in ihrem Sinne keine objektive Wirklichkeit besitzt, sondern ein Gebilde des denkenden Geistes darstellt und gar viele Dissonanzen durchklingen lässt. Namentlich sollten es Philosophie und Kunst sein, denen die Aufgabe zufiel, die missgestaltete Welt zu verschönern. Schelling verlangt die Vereinigung von Natur und Geist und findet die Schönheit in der Verbindung der beiden Gegensätze, des Bewusstlosen, der Natur mit dem Bewussten, dem Geiste, d. h. in der Identität des Bewussten und Unbewussten. Nach Hegel soll die Harmonie durch eine glückliche Vermählung des Idealen und Realen zustande kommen. Das Reale soll Unterschiede setzen, und das geschieht durch das Denken, durch den Gedanken, durch das Ideale. So erhält das Reale infolge seiner Verbindung mit dem Idealen Wirklichkeit und Schönheit.

Die Romantiker übertrugen als eifrige Schüler der Idealisten die Theorie des „Idealrealismus“ auf das Gebiet der Aesthetik, stellten sie hier als Kunstregel auf, und seither lässt sich der Einfluss der idealistischen Philosophie auf die Bildung ästhetischer Prinzipien kaum mehr brechen. Immer wieder begegnen uns ästhetische Grundsätze, die in der genannten Philosophie ihre Quelle haben und ähnlich lauten, wie jene Worte, die Gottschall — bekanntlich ein Schüler des Hegelianers Rosenkranz in Königsberg — in seiner Poetik (S. 106.) geltend macht: „Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde schaffen das wahrhaft schöne Dichtwerk.“ Dass in dieser Stelle ein Stück Hegel und Schelling sich ausspricht, braucht nicht noch eigens ausgeführt zu werden.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, auf philosophischem Wege die genannten Systeme zu bekämpfen, obwohl die Beweisgründe, mit denen die christliche Philosophie Hegel und Schelling entgegentritt, sich mit demselben Rechte zur Widerlegung der

idealistischen Kunsttheorie anbringen liessen. Die Unhaltbarkeit der letzteren offenbart sich auch auf andere Prinzipien hin von mehr ästhetischem Charakter.

Wie weit die Forderung des Ausgleichs zwischen Schuld und Strafe, Verdienst und Lohn führt, beweisen Aussprüche, wie sie von Lessing, Schiller und Gustav Freytag getan werden. Lessing sagt:¹⁾ „Die (historischen) Fakta betrachten wir als etwas zufälliges, . . . mit ihnen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will.“ Ganz dasselbe behauptet Schiller in seinem Aufsätze über die tragische Kunst: „Es verrate sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen.“ Und Freytag zieht aus den Worten Schillers den richtigen Schluss, wenn er bemerkt:²⁾ „Dem Geschichtschreiber ist der Tatbestand selbst und die Bedeutung desselben für den Menschegeist der höchste Fund. Dem Dichter ist das höchste Gesetz die schöne Wirkung der eigenen Erfindung; ihr zu Liebe wandelter behaglich spielend den wirklichen Tatbestand.“ — Natürlich, was die Geschichte bietet, das kann die Idealisten unmöglich befriedigen; Schiller hat vollkommen recht, wenn er singt:

Ach, umsonst auf allen Länderkarten
Spähest Du nach dem seigen Gebiet,
Wo der Freiheit ewig grüner Garten,
Wo der Menschheit schöne Jugend blüht.

Das Unrecht, die Leidenschaft, die Lüge und Heuchelei, die Unterdrückung der Unschuld, der wehrlosen Armut und Schwachheit nimmt zu häufig eine dominierende Stellung ein und zeigt, wie wenig Harmonie und Ausgleich das menschliche Leben offenbart. Die Geschichte birgt kaum welche Stoffe, die im Sinne unserer Idealisten in wesentlich unveränderter Form für die künstlerische Ausgestaltung brauchbar erschienen. Deshalb findet Gottschall³⁾ „das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramenzyklus gab, durchaus nicht nachahmenswert“; es fehle diesen Dramen die zentrale Einheit des Kunstwerks Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke als die Schönheit, — für diese hat er ein Asyl im Geiste des Künstlers begründet²⁾ — Unter solchen Umständen bleibt dem Dichter begreiflicherweise nichts übrig, als das zu tun, was ihm Schiller anrät:

In des Herzens heilig stille Räumen
Musst Du fliehen aus des Lebens Drang;
Freiheit ist nur im Reich der Träume,
Und das Schöne blüht im Gesang.

Gewiss, sofern die Schönheit des Stoffes für den Wert der Kunst massgebend sein soll, darf der Künstler nur mehr Idealwelten darstellen, die sein eigener Geist ausgedenkt, oder es muss ihm, wenn er historische Tatsachen seiner Aufmerksamkeit würdigt, das volle Recht verstattet sein, den Gegenstand nach den Worten Freytags „behaglich spielend zu wandeln“, bis derselbe eine allseitig befriedigende Form erhalten hat. Dies ist die Konsequenz aus dem idealistischen Prinzip, und von diesem angeblichen Privilegium machen unsere Dichter den ergiebigsten Gebrauch. Göthe schuf gegen alle historische Wahrheit den Raubritter Götz von Berlichingen zu einem edlen, für hohe Ideen kämpfenden Mann um und machte aus dem Dichter Tasso das Spiegelbild seiner eigenen Persönlichkeit. Um den Untergang der Jungfrau von Orleans motivieren und diesen dramatischen Stoff harmonisch gestalten zu können, hielt sich Schiller verpflichtet, der Heldin erst eine Sünde, die Verletzung ihres Keuschheitsgelübdes, anzudichten, und weil der Tod auf dem Scheiterhaufen den Sinnen gar zu wehe getan hätte, liess er die Jungfrau an einer in der Schlacht erhaltenen Wunde sterben. Um des Ausgleichs willen dichtete er in „Maria Stuart“ den historisch vollkommen unwahren letzten Teil des fünften

¹⁾ Dramaturgie XXIII. ²⁾ Technik des Dramas S. 14. ³⁾ Poetik S. 101.

Aktes hinzu und stellte Elisabeth dar als ein von den treuesten Anhängern verlassenes Weib, welches endlich von der strafenden Hand ereilt wird. Dieser Schluss hatte zur Folge, dass, wie auch Freytag betont, das Stück zwei parallel einherlaufende Handlungen mit zwei führenden Rollen, mit Maria Stuart und Elisabeth, erhielt und damit die Einheit der Handlung verlor. Damit wollen wir genannten Dichtungen nicht im entferntesten ihren klassischen Rang absprechen; trotz der gemachten Ausstellungen bleiben sie ewig mustergiltige Meisterwerke, würden aber bei Vermeidung der idealistischen Fehler sowohl an innerer Vollendung wie in ihren Wirkungen bedeutend gewonnen haben.

Wir gehen einen Schritt weiter und behaupten, dass der Idealismus innerlich unwahr ist. In Rücksicht darauf sagt der AZ. Korrespondent:¹⁾ „Will man einen vollkommenen Ausgleich zwischen edler Tat und Lohn, Schuld und Strafe, so behaupten wir, es ist überhaupt unmöglich, hier einen derartigen Ausgleich herzustellen. Denn die Würde der sittlich freien Tat ist so hoch, dass kein irdisches Gut, wie es die Welt bietet, jemals auch nur entfernt dieselbe in ihrem ganzen Werte aufwiegen könnte; umgekehrt ist aber die Abscheulichkeit einer schlechten freien Handlung so gross, dass alle Folterkammern des Mittelalters zur vollständig äquivalenten Bestrafung nicht ausreichen.“ Oder wie soll der Tod und zwar der leidenvollste Tod die Kraft haben, die Empörung und den Verrat Wallensteins und Makbeths vollauf zu sühnen? Durch welche Strafen soll das Verbrechen Elisabeths an Maria Stuart die genügende irdische Vergeltung finden? Dem Gesagten gegenüber leugnen wir gewiss nicht das Vorhandensein einer gewissen irdischen Gerechtigkeit und das Bestreben der Welt, Sünden und Verbrechen häufig auf jedwede ihr mögliche Weise zu sühnen. Doch wird man auch zugeben müssen, dass die schwere Sünde einzig durch die persönliche Busse in Verbindung mit der unendlichen Sühne des Kreuzestodes Christi auf Grund des göttlichen Erbarmens aufgewogen werden könne und dass, wo diese Bedingungen fehlen, alle staatlichen Strafgesetze und alle irdischen Schicksalsschläge nicht ausreichen, ein grobes Unrecht wieder gut zu machen. Im letzteren Falle wird erst der ewige Richter das volle Gleichgewicht schaffen.

Wo also das Leben zur Belohnung der Tugend und zur Bestrafung der Sünde eine befriedigende Lösung nicht bietet noch bieten kann, da möge der Dichter nicht versuchen wollen, im Sinne der Idealisten eine solche zu geben. Er kann das Uebernatürliche, wenn die Natur des Gegenstandes es gestattet, in die Handlung hineinziehen und den Sünder einer läuternden Busse unterwerfen, wie es der Jesuit Coloma in seinem Roman „Lappalien“ tut. Und wenn die Wirklichkeit selbst ihm ein Aequivalent an die Hand gibt, dann sehen wir den Grund nicht ein, weshalb er dasselbe nicht als ergänzendes und abrundendes Motiv verwenden dürfte. Wenn Ananias und Saphira im Augenblicke ihrer Lüge tot zu Boden sinken und Herodes zur augenfälligen Strafe seiner Sünden von der Krankheit des Aussatzes befallen wird, oder wenn der heilige Stephanus sterbend den offenen Himmel schaut, der ihn im Triumphe aufnimmt, wenn so viele Martyrer während ihrer Qualen durch ausserordentliche Erscheinungen wunderbar gestärkt werden, wenn also die Geschichte selbst nicht selten Momente aufweist, die wenigstens einigermaßen einen Ausgleich bedeuten, dann steht dem Künstler das volle Recht, wenn nicht sogar die Pflicht zu, diese Momente aufzunehmen und durchzuführen. Eine andere ebenfalls sehr statthafte Lösung bestünde darin, dass der Verbrecher zwar strafflos ausginge, doch, der Verachtung aller Edelgesinnten preisgegeben, ehrlos dahin lebte, oder dass die Gewissensqualen und die Verzweiflung sich seiner bemächtigten, und er, wie ein Tiberius oder Caligula, dem abgrundtiefen Furienschmerz einen erschütternden Ausdruck liehe. Doch erscheinen alle diese verschiedenartigen Lösungen für das Kunstwerk im allgemeinen durchaus nicht notwendig, zumal die irdische Rache für böse Taten keineswegs wesent-

¹⁾ „Augsburger Postzeitung“ a. o. O.

lich ist und nicht selten wirklich ausbleibt. Gott lässt seine Sonne sowohl über die Bösen, wie über die Guten leuchten. Das Gewissen kann sich soweit verhärten, dass der Mensch seine mahnende und strafende Stimme sein Leben lang überhört. „Nemo potest eum corrigere, quem Deus despexerit“¹⁾. Unter dieser Rücksicht mag sich das triumphierende Leben des Verräters und sein lachendes Sterben für die künstlerische Darstellung manchmal vorzüglich eignen. Der jüdische Wucherer, der mit Hohn gelächter die Armut unter seinem ehernen Schritt zermalmt, oder der Grossfabrikant, der das physische und moralische Leben von Tausenden vernichtet, die Kraft eines Heeres von Arbeitern wucherisch ausnützt, alles Kleingewerbe dem Untergang weihet und sich nebenbei noch in der allgemeinen Gunst und Achtung sonnt, — weshalb sollten dergleichen Stoffe, die freilich alle Gerechtigkeit vermissen lassen, in dieser Form nicht darstellbar sein? Und wie soll der Dichter hier eine Lösung anbringen, nachdem ihn das Leben in dieser Richtung im Stiche lässt? Gewiss, die Religion hat die Kraft, die Wunden zu heilen und birgt das Geheimnis zur Beantwortung aller menschlichen Fragen. Allein wenn der Künstler aus der Zeitgeschichte ein Stück herauschneidet, worin jede positive Religion erstorben ist, wie soll er den Verweis auf dieselbe anbringen, ohne unwahr zu werden? Natürlich fühlt sich das Gemüt bei trostlosen Bildern dieser Art, in denen die Gewalt und das Unrecht über die Unschuld und Wehrlosigkeit den Sieg davon tragen, gar nicht befriedigt, der Gerechtigkeitssinn wird verletzt und möchte schon in dieser Zeit die Rache sehen, die den Uebeltäter trifft. Und doch, als ob dies den irdischen Ausgleich notwendig machen würde! Wir beanspruchen für das Kunstwerk vor allem Lebenswahrheit, die Uebereinstimmung seiner Ideen mit der objektiven Wirklichkeit, ein ästhetisches Prinzip, welches niemals geopfert werden darf. Wir wollen nicht, dass die Kunst mit ihrer Forderung eines Ausgleichs eine Weltanschauung predige, die auf falscher Grundlage beruht. Wir benötigen das Aequivalent prinzipiell nicht, zumal wir wissen, dass die ewige Vergeltung sicherlich einmal stattfinden wird.

Damit machen wir dem Künstler keineswegs zur Pflicht, zur Erklärung der Ungenüge des menschlichen Lebens nach Art eines Predigers auf das Jenseits zu verweisen. Er verbleibe in seiner Objektivität und überlasse es dem Zuschauer, sich mit dem Elend dieser Welt abzufinden und im Gedanken an die Ewigkeit die eigne Stärkung zu suchen. Die Darstellung der düsteren Seiten im menschlichen Leben wird in jedem christlichen Gemüte ebenso gut, wie die Betrachtung des tatsächlichen irdischen Schmerzes, glaubenstärkend und vertrauenerweckend wirken.

Wir begreifen nicht recht, wie Karl Muth behaupten kann, dass gegen eine solche Darstellung vom sittlichen Standpunkt aus Einsprache erhoben werden müsse. Die Zeichnung des Sieges, den die Leidenschaft auf Erden feiert, beruht nun einmal auf Wahrheit, kann wie jede Wahrheit unmöglich sittlich schädigend sein und bedeutet noch keineswegs die Verherrlichung der Sünde. Letzteres wäre dann erst der Fall, wenn der Dichter aus seiner Objektivität herausträte und seinem Gemälde einen tendenziösen Anstrich gäbe. Ebenso wenig leuchtet uns ein, wie die sittliche Weltordnung darunter leiden soll, nachdem das Kunstwerk, das zumeist ein irdisches Bild liefert, nicht die ganze, Erde, Himmel und Hölle umfassende Weltordnung darzustellen hat, sondern sich mit der Wiedergabe der vielfach allerdings ungenügenden irdischen Ordnung zufrieden geben muss.²⁾

Ob aber die idealistischen Erzeugnisse zum sittlichen Nutzen und Frommen der Menschheit gereichen? — Lassen wir dem AZ. Korrespondenten das Wort:²⁾ „Man stelle sich nun einmal die ungeheure Menge von Leuten vor, die diese Erzeugnisse lesen;

¹⁾ Eccles. 7, 14.

²⁾ Vgl. K. Muth, die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken, S. 9. ²⁾ A. o. O.

man stelle sich vor, wie die darin verkörperte Weltanschauung allmählich, aber mit unfehlbarer Sicherheit in ihren Geist und in ihr Herz eindringen wird. Diese Weltanschauung ist aber falsch; sie entspricht der Wirklichkeit nicht. Diese wird ihrerseits am allerwenigsten verfehlen, mit rauher Faust ihre Tatsächlichkeit dem armen Leser zum Bewusstsein zu bringen. Was ist nun die unausbleibliche Folge hievon? Das bittere Gefühl des Kontrastes der Welt, wie sie sein soll (nach ihrer eingesogenen falschen Anschauung) mit der Welt, wie sie tatsächlich ist. Das ist gleichbedeutend mit dem allmählichen Tod der Zufriedenheit, der Quelle des Glücks und des freudigen, sittlich guten Handelns.“

Hat man übrigens auch schon bedacht, dass die idealistische Kunstrichtung auf einem grossen Pharisäismus beruht? Ueberall vermutet sie eine Schuld, wo sie Leiden und Schmerz findet und bringt das glückliche irdische Dasein mit einem tugendhaften Leben in Verbindung. Unser Herr hat indessen den gutwilligen Menschen auf Erden zunächst nichts weiter als den Seelenfrieden versprochen, und wenn es Gerechte gibt, denen die Sonne zulacht, so darf nicht übersehen werden, dass auch ihr Himmel oft bewölkt ist und dass auf der anderen Seite die Schlechten im allgemeinen mehr Lebensfreuden geniessen als die Guten.

Auch das kann nicht übergangen werden, dass der Idealismus an die Künstler Forderungen stellt, die sich konsequent gar nicht durchführen lassen. Wie sollte es denn möglich sein, in einem Drama jeden Schritt, jedes Wörtlein, jede Handlung von innen heraus zu motivieren? Eine derartige allseitig bis in's kleinste Detail gehende innere Motivierung trägt das Gepräge eines rationalistischen Monstrums, einer Theorie, welche sich praktisch kaum an einem grösseren Kunstwerk nachweisen lässt.¹⁾

Und wie wollen die Malerei und die Plastik ihre Darstellungen motivieren? Diese beiden Künste haben einzig die Möglichkeit, entweder aus fortlaufenden Handlungen gewisse bedeutungsvolle Momente herauszugreifen und zu fixieren, oder Zustände, mehr oder weniger Konstantes zu schildern. Wenn nun der Maler den Martertod eines Heiligen auf die Leinwand bringt, wie will er andeuten, dass die Richter und Henker der gebührenden Strafe nicht entgehen werden? Wie will der Plastiker, der die Hinrichtung der Maria Stuart aus dem Stein herausmeisselt, die von Schiller der unglücklichen Königin angedichtete tragische Schuld ausprägen? — Und was wollen wir mit den herrlichen Kreuzigungsgruppen, was mit dem Niebelungenliede, mit dem „Goldenen Vliess“ Grillparzers, mit der „Braut von Messina“ von Schiller, also mit anerkannten Kunstwerken, beginnen, wenn der Idealismus Kunstprinzip sein soll? Die genannten Schöpfungen lassen gerade das vermissen, was der Idealismus verlangt, die Schuld, welche in befriedigender Weise den Untergang begründet.

Die konsequente Durchführung des Idealismus macht die Tragik einfach unmöglich. Das ist nun einmal bekannte Tatsache, und sie bildet einen Grundgedanken der Gietmann'schen Arbeit „Die Tragik des Niebelungenliedes“, dass durch die grössere oder kleinere Schuld das Tragische des Helden in entsprechender Weise geschwächt bzw. verstärkt wird. Der Verbrecher, den die längst verdiente Strafe endlich einmal ereilt, wird kaum im Stande sein, unsere Teilnahme zu erregen; erst das völlig schuldlose Opfer erlangt unser tiefstes Mitleiden, und wir brauchen uns trotz der Unschuld des Untergehenden vor dem Ausarten der tragischen Gefühle, vor dem Peinigen und Nieder-

¹⁾ Gietmann macht in seiner vorzüglichen Arbeit „Die Tragik des Niebelungenliedes“ (Frankfurter Broschüren 1882, H. 9, S. 293) auf folgende Tatsache aufmerksam: „In einer grossen, ja in der grössten Zahl der Tragödien ist es ein vergebliches Bemühen, Verschuldung und Leiden gegen einander genau abwägen zu wollen. Mit der einen oder der anderen Hauptperson mag man sich leidlich zurechtfinden; für die Nebenpersonen gibt man den Umsturz der Rechtsordnung schon oft notgedrungen zu; sie werden in das allgemeine Verderben hineingezogen.“

drückenden derselben nicht zu fürchten; durch den Glauben wissen wir, dass eine herrliche Krone dem edlen Märtyrer winkt, ein Lohn, der alle überstandenen Leiden hundertfach aufwiegt. Der Idealismus will dagegen in seinen Dramen Gerechtigkeit und leugnet damit prinzipiell die Existenzberechtigung des Tragischen.

In der bisherigen Ausführung haben wir hauptsächlich der moralischen Schönheit des Stoffes, dessen moralischer Harmonie unsere Aufmerksamkeit gewidmet und die physische nur insoweit berücksichtigt, als sie mit der moralischen in Zusammenhang steht. Nachdem es aber sicher ist, dass zum echten Kunstwerk diese Schönheit nicht gefordert wird, und der Schmerz, das physische, sowohl geistige wie leibliche Leiden sich auch dann darstellen lassen, wenn sie nicht durch Verschuldung des Leidenden bedingt werden, ergibt sich die Tatsache von selbst, dass der Künstler Menschen vorführen darf, die mit den verschiedensten geistigen und körperlichen Uebeln behaftet erscheinen. Die Kunst verurteilt die Zeichnung des Wahnsinns,¹⁾ der Schwermut, des Blödsinns ebenso wenig als die Darstellung der bettelhaften Armut und der spezifisch leiblichen Hässlichkeit, ob sich die letztere in furchtbarer, schreckenerregender, oder in lächerlicher, komischer Weise äussere. Hierbei kommt es hauptsächlich darauf an, dass der Künstler seine Bilder mit dem entsprechenden Gehalt auszufüllen und mit der naturgemässen Seele zu beleben versteht. Ohne diesen innern Kern ruft der hässliche Vorwurf unter Umständen abstossende, eckelhafte Eindrücke hervor.

Der Grundsatz des Idealismus von der Schönheit des Stoffes dünkt unsereinem so recht als das Prinzip der Kunstdilettanten, bei denen die Schönheit des Gegenstandes die eigene mangelhafte Kunst ersetzen und die Begeisterung für die ästhetischen Motive über die Schwierigkeit der Behandlung hinweghelfen muss. Wie ganz anders gingen die grossen Dichter vor? Da bewundern wir Gottfried von Strassburg, der die nüchterne und für zarte Nerven unangenehme Hirschmetzg so künstlerisch gestaltete. Grillparzer schuf aus den losen und spärlichen Momenten der Sappho-Sage und aus der rohen, vielfach ungeniessbaren Geschichte Rudolfs von Habsburg, aus diesem durch das Faustrecht und Raubrittertum gekennzeichneten Stoffe zwei herrliche Kunstwerke heraus. Göthe verstand in seinem „Götz“ barbarische Bauernaufstände, in seinem „Faust“ das ungeschlachte Treiben in Auerbachs Keller zu behandeln, und für Eichendorff war sogar das Leben eines Taugenichts ein sehr brauchbarer Gegenstand. — Nein, die Schönheit des Gegenstandes hat für das Kunstwerk keinen Belang, sie ist durchaus gleichgiltig. Der schönste Stoff verliert in der Hand des Stümpers seine ganze Bedeutung; wenn sich aber das richtige Genie seiner annimmt, reift der hässlichste zum herrlichen Kunstwerk heran. Die gesamte Faustsage, ein Konglomerat von Unglauben, Titanentum, Teufelsbeschwörung, Zauberei, Hexenspuck, Unsittlichkeit — und welch' ein Kunstwerk erwächst aus dem Geiste Göthes! Diese Tatsache reicht für sich allein hin, die Forderung von der Schönheit des Stoffes gegenstandslos zu machen.

Man wendet aber ein, dass ein unschöner Gegenstand auf den Künstler keinen Reiz ausüben und ihn unmöglich zum Schaffen anregen könne; der Grund, wesshalb dieser aus hundert Stoffen gerade den einen bestimmten herauswähle, sei einzig in dessen Schönheit zu suchen. — Darauf erwidern wir, dass jeder Stoff etwelche Schönheitselemente aufweist. Eine absolute Hässlichkeit gibt es nicht, das Hässlichste der Dinge besitzt noch einige Seinsvollkommenheiten. Doch ist es nicht die im Thema liegende ob-

¹⁾ Man erinnere sich an das Meisterwerk Michelangelo's in Kreidezeichnung „die Raserei“: „Ein Kopf mit gestäubten und in heftiger Bewegung flatternden Haaren, dessen Augen sich starr auf etwas Fürchterliches heften und dessen Mund sich zu einem Schrei des rasendsten Entsetzens öffnet“ Knackfuss IV. — Der betrunkene Bacchus oder die Scenen der Verdammten in „Jüngstes Gericht“ desselben Meisters liefern weitere Beispiele dieser Art. Den niederländischen Malern, die sich dem Genre widmeten, standen selten Vorwürfe zur Verfügung, die sich durch hohe leibliche Schönheit hervorgetan hätten.

jektive Schönheit und Vollkommenheit, sondern dessen Eignung zur künstlerischen Behandlung, was im allgemeinen den Künstler veranlasst, dieses Thema aufzugreifen. Die überaus reichhaltigen Motive, die alle eine grosse Behandlung erfordern, bewogen Göthe, den Faust zu seiner Lebensaufgabe zu machen. Von jeher haben Dichter Gegenständen, wie dem unheimlichen Titanentum des Prometheus, dem Wüten des Ezzelino a Romano, den psychologischen Räthseln in Thomas Becket, ihre besondere Liebe geschenkt; sie nennen derartige Stoffe schön, wollen aber damit einzig die Eignung derselben für die Kunst, den Reichtum an den mannigfaltigsten Momenten bezeichnen, die sich dichterisch gut verwerten lassen. Nebenbei mag die wirkliche Schönheit dieser Vorwürfe sowohl in physischer, wie in moralischer Beziehung eine minimale sein.

Also nicht die Schönheit des Stoffes bedingt die Schönheit des Kunstwerkes; das Prinzip des Idealismus ist unrichtig. Allein die Schönheit bildet für den Künstler den ausschliesslichen nächsten Zweck, und diesen erreicht er, wenn er seinen Gegenstand zu bewältigen, ihn künstlerisch zu behandeln und so zu geben versteht, wie es die Natur desselben verlangt.

Die Schönheit des Kunstwerks besteht darin, dass der Künstler seinen Gegenstand so wiedergibt, wie er ist. Das Prinzip des Realismus.

Der Realismus verteidigt den Grundsatz, dass, allgemein gesprochen, jede Art von Gegenständen, ob dieselben harmonisch beschaffen seien oder nicht, sich zu künstlerischen Stoffen eigne, und der Dichter die Welt so darzustellen habe, wie sie ist, dass in der getreuen und lebensvollen Wiedergabe der Wirklichkeit die Schönheit des Kunstwerkes liege.

Zum Entwurf eines richtigen Weltbildes ist aber von seiten des Künstlers eine richtige Weltanschauung die notwendige Voraussetzung. Da fragt es sich nun, ob die Welt mit allem, was in ihr lebt und wirkt, schön genannt werden dürfe. Diese Frage können wir nur dann bejahen, wenn alles Geschöpfliche den primären und secundären Zweck seines Daseins, die äussere Verherrlichung Gottes, das zeitliche und ewige Wohl der Menschheit erreicht, wenn es der Idee entspricht, welche Gott von Ewigkeit her von ihm hatte. Das war der Fall im Paradiese. Gott hätte zwar eine Welt erschaffen können, schöner und vollkommener als die gegenwärtige, indem seine Schöpfermacht für ihre Tätigkeit keine Grenzen kennt. Doch war das Leben im Paradiese schlechtthin schön; es erfüllte seine Zwecke, besass alle Vorzüge, die zu seinem Wesen und seiner Natur gehörten, es war in die Ordnung der Uebernatur aufgenommen, genoss den ausserordentlichen Vorzug der Unsterblichkeit und bildete den vollendetsten Ausdruck seiner Idee in Gott. Da herrschte die schönste Harmonie, das war die eigentliche goldene Zeit, ein Zustand ohne Uebel und ohne Schmerz.

Die Sünde brachte das moralische Uebel in die Welt. Sie vermochte das Gute und die Tugend freilich niemals völlig zu zerstören; der Trieb nach sittlicher Selbstvervollkommnung, die Sehnsucht nach dem Guten blieben als Ueberreste des Paradieses im Menschen zurück; das Böse hat das Wesen der Natur nicht verschlechtert. Doch hat es sich der Menschheit bemächtigt und überwiegt im allgemeinen die moralische Schönheit. Stets wird der Ruf des heiligen Paulus ertönen: „Ein anderes Gesetz wohnt in meinen Gliedern, das dem Gesetze meines Geistes widerspricht.“ Die Neigung zur Sünde treibt als Erbstück des Fehltrittes unserer ersten Eltern eine Unzahl von Menschen in den Abgrund.

Die Erlösung Christi nahm den Menschen wieder in die übernatürliche Ordnung auf und stellte in vielen die moralische Schönheit wieder her. Die Kirche hat die Auf-

gabe allen ohne Ausnahme die Heilsgnade zu vermitteln und erringt in Wahrheit wunderbare Erfolge. Die göttliche Vorsehung leitet auf geordnetem, natürlichem und übernatürlichem Wege die gesamte Menschheit, unterstützt ihr Denken und Tun und führt sie, soweit es ohne Beeinträchtigung der menschlichen Willensfreiheit geschehen kann, dem Guten und Schönen zu. Auch greift Gott durch Wunder, Visionen und Weissagungen unzähligemale in das Weltgetriebe ein, bestimmt und beeinflusst in ausserordentlicher Weise das Leben und Handeln der Menschen. Sogar der Sünde kann man, wenigstens mittelbar, nicht alle Schönheit absprechen; sie hat die Erlösung bedingt und gibt Gott Gelegenheit, durch irdische Strafen seine Gerechtigkeit zu offenbaren.¹⁾

Niemanden kommt es überhaupt in den Sinn, das Vorhandensein einer grossen moralischen und übernatürlichen Schönheit hier auf Erden ableugnen zu wollen. Aber immerhin ist diese nicht imstande, gegenüber der entgegengesetzten Unschönheit das Gleichgewicht zu wahren. Von jeher waren die Schatten stärker als die Lichter, und hatten die Sünden vor den guten Werken den Vorsprung.

Durch die Sünde kam auch das physische Uebel und der Tod in die Welt. Die endlose Reihe von geistigen und leiblichen Krankheiten und Leiden, die Geschichte des Einzelnen wie der Gesamtheit predigen mit einer Stimme, welche alle Freuden überläutert, die Herrschaft des physischen Weltschmerzes. Man mag sich wohl auf die Schönheit und Vollkommenheit des menschlichen Geistes und dessen Leibes berufen, auf die unberechenbar mannigfache Verschiedenartigkeit und Abstufung in der Stärke und Beschaffenheit der geistigen Kräfte, Anlagen und Charaktere, in denen sich die Macht und Schönheit Gottes widerspiegelt, man mag sich an das physische Wohlsein und Glück, an die spezifisch materielle Vollendung des menschlichen Leibes, an die edlen Formen seines Antlitzes erinnern: das ist alles sehr recht, das beweist, dass die Sünde die ursprüngliche, physische Schönheit nicht völlig vernichten konnte. Selbst das Leiden der physischen Natur hat wie die Sünde seine schöne Seite und legt von der zeitlichen Gerechtigkeit Gottes Zeugnis ab. Denn schliesslich muss aller Schmerz entweder auf die persönliche Schuld des Leidenden oder auf die Erbsünde zurückgeführt werden, als deren Wirkung er erscheint.²⁾

Dem Gesagten gegenüber lässt sich aber doch nicht leugnen, dass in tausend Einzelfällen der Mensch nicht auf Grund eines persönlichen Vergehens, sondern wegen ganz anderer Rücksichten dem Leiden ausgesetzt wird. Oeffnen wir die Augen, betrachten wir die Masse von Elend, betrachten wir die Schar von Heiligen, welche verfolgt, von Wittwen und Waisen, welche bedrückt werden, von Kranken in den schmerzhaftesten Leiden! Ist es hier wohl erlaubt, den Schleier zu lüften und die Sünden der betreffenden als die Ursache ihrer Schmerzen anzusehen? „Weder dieser hat gesündigt, noch seine Eltern, sondern die Werke Gottes sollen an ihm offenbar werden.“³⁾ Wir gehen kaum irre, wenn wir behaupten, dass die Unschuld allezeit mehr gelitten hat als die Schuld.⁴⁾

¹⁾ „O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem.“ Aus dem Exultet des Charsamstages.

²⁾ „So wie wir sie kennen, ist ja die sichtbare Welt nicht mehr bloss ein Werk der Liebe, sondern auch ein Denkmal seiner strafenden Gerechtigkeit. Und wie nicht bloss die Liebe zu den Eigenschaften gehört, durch welche Gott schön ist, sondern auch die Gerechtigkeit, so tritt auch in den Wirkungen dieser letzteren uns seine unermessliche Schönheit entgegen.“ Jungmann, Aesthetik I, S. 211.

³⁾ Joann. 9, 3.

⁴⁾ „Der Grundton des irdischen Lebens bleibt darum, wie Gietmann (Die Tragik des Nibelungenliedes, Frankfurter Broschüren 1892. H. 9. S. 263) sagt, eine durch die Hoffnung auf eine volle Glückseligkeit gemilderte erhabene Trauer.“ — Indessen haben der Humor und die Freude gleichfalls ihre Rechte. Der Mensch strebt sein Lebensglück an, und im Besitze des übernatürlichen Gnadenstandes und der Zufriedenheit geniesst er häufig selige Stunden. Das geistige und leibliche Wohlsein, das gesellschaftliche Zusammenleben und die gesamte ihn umgebende Natur, die Ehre und Achtung der Menschen, der Reichtum und vor allem seine Selbst-

Die Sünde dehnt ihren Fluch sogar auf die vernunftlose Schöpfung aus. Das Tier offenbart ihn in seinen Schmerzen und durch seine mühsame Arbeit im Dienste des Menschen; die Erde muss Dornen und Disteln tragen und bezeugt durch ihre Wüste und Unfruchtbarkeit vielerorts das Dasein des Bösen.¹⁾ — Allerdings wurde sie nicht in dem Masse wie der Mensch dem Uebel ausgesetzt, und wird darum das Schöne und das seiner Natur nach Vollkommene in ihr durch das Hässliche nicht überragt. Man denke an die vollendete Schönheit des Sternenhimmels, der seit Beginn der Welt seine Bahnen wandelt, an die Zweckmässigkeit, an die Farben- und Gestaltenharmonie der Natur! Die Natur ist schön, aber sie ist eben nicht ganz schön.

Das ist das Bild, welches die Welt seit dem Sündenfall in jedem Augenblicke bot. Manche Epochen weisen stärkere Schattenseiten auf, als andere. Die heidnische Vorwelt gewährt einen weit düsteren Anblick als das vom Glauben getragene Mittelalter. Allein es geht auch nicht an, so wie manche sich bereits daran gewöhnt haben, die mittelalterlichen Zustände auf Kosten der Gegenwart in den Himmel zu erheben.²⁾ Das Böse und das Uebel in der Welt kann nun einmal bloss am Guten bestehen; nichts ist so unwahr, nichts so mangelhaft und hässlich, dass sich daran nicht noch ein Körnchen von Wahrheit, Güte und Schönheit finden liesse. Den Vorzug muss man den Zeiten des Glaubens zuerkennen, dass nicht die Verfinsterung des Geistes, sondern die Bosheit und Schwäche des Willens die Hauptursache der moralischen Hässlichkeit bildete. Der Verstand wurde im allgemeinen durch Irrlehren und durch den Unglauben nicht getrübt, sondern sonnte sich im Lichte der wahren Religion, was die schliessliche Rückkehr des Sünders auch leichter ermöglichte. Die Krankheit des modernen Lebens ist vielfach die Verdunkelung der Seele durch eine Menge falscher Grundsätze, Lehren und Anschauungen. Indess brauchen wir weder in Rücksicht auf die Gegenwart Pessimisten, noch in Rücksicht auf die Vergangenheit übertriebene Optimisten zu sein; wir halten an der Tatsache fest, dass jede Zeit ihre Licht- aber ihre noch stärkeren Schattenseiten hat; hier auf Erden dominiert die Schönheit nicht.

Allein es wird ein Augenblick kommen, wo die volle Schönheit obsiegen wird. Gott weiss aus dem Bösen das Gute hervorgehen zu lassen und führt das Schöne wenigstens der vernünftigen Welt, wenn nicht hier auf Erden, so doch im Jenseits zum Triumphe. Es wird die Zeit eintreten, „wo jene gerechtfertigt werden, welche das Gerechte beobachtet haben“,³⁾ „wo alle vor dem Richterstuhle Christi offenbar werden müssen, je nachdem sie bei Leibesleben gehandelt haben, Gutes oder Böses.“⁴⁾ — Das Gericht bringt den allseitigen Ausgleich, die ganze Gerechtigkeit und stellt für alle Ewigkeit die volle Harmonie her. Es wird den Bösen eine Strafe zuteilen welche ihren Taten nach allen Richtungen entspricht. Den Guten aber wird sich der volle Genuss, die reine Freude, die ganze Glückseligkeit erschliessen; im Himmel werden sie, angetan mit dem verklärten Leibe, im Besitze einer schönen Harmonie zwischen Leib und Seele und umstrahlt von dem göttlichen Lichte einer vollendeteren Erkenntnis, eine Schönheit in Gott

ständigkeit sind weitere Quellen für seine irdische Glückseligkeit. *Gaudete semper in Domino, fratres, iterum dico vobis: gaudete!* (Phil. 4, 4.) Der Gerechte schaut sich den ganzen Inhalt des irdischen Lebens als das Mittel an, womit er seinen letzten Zweck erreicht, und von diesem Gesichtspunkt findet er in demselben, in Freud und Leid die Ursache eines unerschöpflichen geistigen Genusses.

¹⁾ Diesem Gedanken gibt der heilige Paulus Ausdruck: „In sehnüchtigem Verlangen harret die Schöpfung dem Tage entgegen, wo offenbar werden die Kinder Gottes. Denn auch sie ist der Nichtigkeit überantwortet wider ihren Willen, freilich mit der Anwartschaft, dass auch sie dereinst wird erlöst werden aus der Knechtschaft des Verderbens; für jetzt aber seufzt noch die gesamte Schöpfung wie in Geburtswehen.“ Röm. 8, 19—22.

²⁾ Hier sei angeführt, was Philalethes (a. o. O.) darüber bemerkt: „Nun ja, wer in unserer Zeit nur Verderben, nur Dolch und Fluch sieht, darf von einer wüsten Zeit reden. In Wahrheit ist vieles besser, vieles schlimmer als früher, und diese wechselhafte Art war bis jetzt noch immer Vor- und Rückseite der Zeitmünze.“

³⁾ Weish. 6, 11. ⁴⁾ 2. Kor. 5, 11.

schauen und geniessen, die durch nichts Unschönes getrübt wird, die ihnen ganz vollkommen und ganz rein entgegenleuchtet. Dort wird Gott den Gerechten jede Träne abwischen, dort wird keine Trauer mehr sein, noch Klagegeschrei, dort wohnt kein Schmerz mehr; denn alles, was ehemals war, ist nun vorüber.

Mit dieser Anschauung, welche der gemässigte Optimismus von der Welt besitzt, muss das Bild des Künstlers übereinstimmen; aus seinem Werke muss sie herausstrahlen, so dass jedes Kunstwerk uns ein Stück Welt, Natur und Leben darbietet. So einzig werden die Dinge der Wahrheit gemäss dargestellt. Bevor wir nun für diesen Satz die Beweise anbringen, erscheint es angezeigt, einige Systeme zu fixieren, welche sich mit der Theorie des wahren Realismus nicht vertragen; dies schafft uns Gelegenheit, die Anschauung des gemässigten Optimismus noch deutlicher zu markieren und das realistische Kunstprinzip weiter zu entwickeln,

1. Das Ueberschmentum in der Kunst.

Mancherorts hat sich die Ansicht ausgebildet, die Kunst habe lauter Ueberschmenten vorzuführen, Ueberschmenten, welche die göttlichen und menschlichen Schranken durchbrechen und im Sinne Fichte's und des Göthe'schen Prometheus ihr eigenes Ich als Gott hinstellen, Ueberschmenten, welche sich durch ausserordentliche Anlagen und übermächtige Leidenschaften auszeichnen, welche als Herren und Könige der Welt über den Verhältnissen stehen und dieselben bedingen; einzig die Zeichnung von Handlungen, die aus dem ureigenen, völlig unabhängigen Willen ihres Urhebers herausfliessen, dürfe künstlerisch genannt werden, nicht aber die Darstellung von Begebenheiten, d. h. von Taten, welche der freie, jedoch von äussern Rücksichten beeinflusste Wille setzt, noch die Wiedergabe von Vorfällen, die sich ohne menschliches Zutun abwickeln.

Nun sind wir weit davon entfernt, die Darstellung freier und völlig unabhängiger Handlungen und das Schaffen von Gestalten verbieten zu wollen, welche ganze Welten in Bewegung setzen. Es dürfen grosse Verbrecher, gewaltige Sünder, die in der Empörung ihren Genuss finden, künstlerisch behandelt werden. Das war von jeher das Verfahren grosser Meister; als Hauptrollen haben sie sich gewöhnlich eine Art von Ueberschmenten herausgewählt. Viele der homerischen Gestalten, wie Achilles, Odysseus, Hektor, dann wieder Brunhilde, Siegfried, Kriemhilde, Hagen und Volker im Niebelungenliede sind nichts als Ueberschmenten und offenbaren Kräfte und Leidenschaften, welche über das Mass des allgemein Menschlichen hinausgehen. Auch Shakespeare entwirft in seinen Haupthelden Ueberschmenten. — Das Vorrecht zu solcher Darstellung bleibt dem Künstler gewahrt, solange die Natur selbst, die Wirklichkeit, derartige Gestalten erzeugt. Moses, Isaias und Paulus, Sokrates und Plato, Alexander und Cäsar waren vermöge ihres persönlichen Genies und vermöge ihrer Stellung Ueberschmenten.¹⁾ Und wie reich ist die Geschichte an gewaltigen Sündern, die mächtige Reiche zerstört und das Glück von Tausenden der persönlichen Laune geopfert haben!

Auf der anderen Seite hat der Künstler das Recht und die Pflicht, neben seinen Heldengestalten auch den gewöhnlichen Menschenschlag zu zeichnen, Begebenheiten zu schildern und Menschen als Diener der Verhältnisse vorzuführen. Er darf jene nicht übergehen, welche mit Hilfe der Gnade und soweit es ihre persönliche Kraft erlaubt, ihre Pflichten erfüllen und den göttlichen Geboten gehorsamen.

¹⁾ Von Raffael sagt Giorgio Vasari: „Wie freigebig und gütig sich bisweilen der Himmel zeigt, indem er auf eine einzige Person die unermesslichen Reichtümer seiner Schätze und alle jene Gnaden und seltensten Gaben häuft, die er sonst in einem langen Zeitraum unter viele Einzelwesen zu verteilen pflegt, das konnte man deutlich sehen an dem nicht weniger ausgezeichneten als liebenswürdigen Raffael Sanzio von Urbino.“

Ueberhaupt hängt alles davon ab, dass die gesellschaftliche Stellung des Menschen richtig gefasst wird. Tatsache ist, dass der Mensch in seinem Sein und Handeln von Gott als seinem Schöpfer allseitig abhängig ist; Tatsache ist, dass er als Individuum da steht, als solches seine persönlichen Rechte besitzt und in einer gewissen Unabhängigkeit von der Gesellschaft selbsteigens Verhältnisse zu schaffen vermag; Tatsache ist es endlich, dass er seinem Wesen nach ein Glied der menschlichen Gesellschaft im allgemeinen, sowie der Familie, des Staates im besonderen bildet und in dieser Eigenschaft sich den Verhältnissen zu fügen hat. Bei dem einen Teil der Menschheit prägt sich auf Grund seines Geistes, seiner Anlagen, seiner Stellung in der Gesellschaft, oder dann auf Grund seiner schrankenlosen Willkür, seiner Auflehnung gegen das Gesetz, die Individualität schärfer aus, als bei anderen, während in den letzteren das Individuelle durch den gesellschaftlichen Charakter mitunter völlig in den Hintergrund gedrängt wird, und sie nichts Eigentümliches an sich zu haben, im Dienste und in der Abhängigkeit von der Gesellschaft fast aufzugehen scheinen. Doch ist die oben erwähnte dreifache Stellung in der Natur des Menschen derart wesentlich begründet, dass dieser niemals aufhören wird, ein Geschöpf Gottes, ein Individuum und ein Glied der Gesellschaft zu sein. Darum wird nur jener Künstler, der den Menschen im allgemeinen in diesem dreifachen Verhältnisse auffasst, im besonderen aber den gewöhnlichen Menschenschlag in der richtigen Stellung um das Uebermenschentum gruppiert, ein Bild entwerfen, das der Wirklichkeit entspricht.

Nach dieser Darlegung unterliegt es keinem Zweifel, ob es erlaubt sei, Gestalten aufzubauen, welche eigentlich und wesentlich übermenschliche Kräfte entwickeln und Taten vollbringen, wie sie die menschliche Natur, auf sich allein angewiesen, niemals zu setzen vermöchte. Im allgemeinen muss dies verneint werden, da sonst das Kunstwerk die physische Wahrheit aufgeben würde. Eine Ausnahme machen die märchenhaften Bilder, nur müssen sich diese, wie wir oben¹⁾ zu bemerken Gelegenheit hatten, als das repräsentieren, was sie wirklich sind, als Märchen, die auf eine inhaltliche Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit keinen Anspruch erheben. Ebenso ist bei der Zeichnung von Heiligen die Darstellung von Wundern oft nicht bloss erlaubt, sondern wegen der objektiven Wahrheit sogar geboten.

Niemals darf man aber dem Künstler die Verherrlichung des schrankenlosen Individualismus, die Verherrlichung von Handlungen gestatten, welche gegen die Gesetze der Sittlichkeit verstossen. Er möge die Sünde in sein Gemälde aufnehmen, aber er darf sie nicht billigen; so etwas wäre tendenziös und unwahr.

2. Der Rationalismus und der Deismus.

Der Rationalismus und der Deismus spielen in der Aesthetik eine grössere Rolle, als man hie und da zu glauben versucht ist, und findet seine Vertreter hauptsächlich in Lessing und Gustav Freytag. Er kennzeichnet sich besonders durch die Stellung, welche er dem Wunderbaren in der Kunst anweist. Freytag räumt in seiner Dramentechnik dem Künstler die Verwendung desselben ein; er lässt die Götter- und Geistererscheinungen, die Visionen, die Träume, die Prophezeiungen, die Gespensterschauer noch gelten, nachdem „der geistvollste und liebenswürdigste aller Teufel auf der deutschen Bühne das Bürgerrecht erhalten hat.“ Solche Hilfsmittel sollen aber für die Arbeit des modernen Dichters bloss dazu dienen, der Handlung Farbe und Stimmung zu geben; er darf sie nur zu gelegentlicher Stärkung seiner Wirkung benutzen. „Uns ist dergleichen ein blosses Symbolisieren der inneren Kämpfe der Helden, eine zufällige, kluge Erfindung des Dichters, der durch den gespenstigen Trödel seine Wirkung unterstützt Er wird sie

¹⁾ Vergl. S. 11.

als Arabesken verwenden, welche Farbe und Stimmung der Zeit spiegeln, und welche nur eine Veranlassung geben, das aus dem inneren Leben des Helden herauszutreiben, was mit der für eine dramatische Gestalt notwendigen Freiheit in seiner eigenen Seele emporwächst.“ — Das Wunderbare soll also bloss das Kolorit geben; im weiteren ist es reiner Humbug. „Wir sind nicht mehr geneigt, viel darauf zu geben, und nur sehr sparsame Verwendung zu Nebenwirkungen wird dem schaffenden Künstler jetzt gebilligt werden.“ — In diesem Sinne fasst Göthe die Erscheinung des Herrn, den Mephisto, die Hexenküche, die Wallpurgisnacht auf; im Prolog wählt er den Himmel zum Schauplatz, benutzt Gott, die Engel und den Teufel als Mittel, um in allerdings kunstvoller Weise seine neue Lehre von der inneren Notwendigkeit des Sündigens an den Mann zu bringen und durch den Mund des Herrn die eigene Anschauung zu verkünden:

Es irrt der Mensch, so lang' er strebt,
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Natürlich weiss der Rationalismus und der Deismus sich mit dem sogenannten Deus ex machina, der bestimmt ist, den Knoten zu lösen, nicht zurecht zu finden; vom Dramatiker verlangt er, dass derselbe seine Handlung sich einzig von innen heraus entwickeln lasse.

Ganz anders dachte sich Shakespeare nach Freytags eigenem Zeugnis das Wunderbare: „Dieser durfte dergleichen kleine Hilfsmittel mit grösserem Behagen gebrauchen; denn in der Empfindung auch seiner gebildeten Zeitgenossen war die volkstümliche Ueberlieferung noch sehr lebendig, und der Zusammenhang mit der Geisterwelt wurde allgemein anders aufgefasst Er und seine Zuhörer fassten auch auf der Bühne den Dolch Makbeths und die Geister Banquos, Cäsars, des alten Hamlet, der Schlachtopfer Richards III. weit anders als wir.“ — Ja freilich, Shakespeare und seine Zeitgenossen waren Theisten, glaubten an die Einwirkungen des Wunderbaren auf das menschliche Leben und fanden es ganz natürlich, dass der Theismus auch in der Kunst zur Geltung käme. Denselben Standpunkt vertraten die alten Griechen; sie waren Theisten und hielten die Einführung des Deus ex machina nicht nur für künstlerisch statthaft, sondern unter Umständen sogar für notwendig; bloss durfte dieser nicht dazu dienen, dem Dichter aus selbstbereiteten Verlegenheiten herauszuhelfen.

Der Realismus nimmt dieser Frage gegenüber das Leben und die Welt, wie sie sind, zum Vorbild; er geht von der Tatsache aus, dass die göttliche Weisheit und Vorsehung das gesamte menschliche Handeln führe, und die Geschichte der Völker stets die Spuren einer höheren Leitung offenbare, dass Gott nicht selten durch Wunder und Prophezeiungen in diese Welt eingreife und damit das Leben und Streben der Menschheit beeinflusse und bestimme. Ein Wunder war es ja, welches dem heiligen Paulus eine der bisherigen Lebensweise völlig entgegengesetzte Richtung gab. Es wäre durchaus gegen die christliche Lebensanschauung, das Wunderbare prinzipiell aus dem Bereich der Kunst ausschliessen oder es höchstens als farbengebendes Motiv zulassen zu wollen. Nein, es darf in die Darstellung hineinfließen und die Handlung von aussen her beherrschen. Freilich soll der Künstler mit Wundern sehr sparsam und vorsichtig operieren. Wunder gehören zu den ausserordentlichen, selten vorkommenden Dingen; deren Benutzung weckt gar leicht den Schein künstlerischer Ohnmacht. Auch müssen sie den örtlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen angepasst werden; es wäre widersinnig, sie in einem socialen Drama zu verwenden. Das wirkliche Leben ist hier der Lehrmeister.¹⁾

¹⁾ Vergl. K. Muth, die literarischen Aufgaben, a. o. O. S. 13 f.

Auch den Aberglauben mit seinen wunderlichen Beigaben, den Pietismus, die Schwärmerei u. s. f., die Darstellung des Irrglaubens, des Heidentums, verbannt, der Realismus nicht aus der Kunst, sofern ihnen jene Stellung und Bedeutung zugewiesen wird, welche sie in bestimmten Fällen besitzen. Schiller würden wir es schwer verzeihen, wenn er seinen Wallenstein ohne Rücksicht auf die Astrologie gezeichnet hätte, zumal es historische Tatsache ist, dass dieser sich zu einem guten Teil durch den Glauben an seinen Stern in den Untergang reissen liess. Unsereiner besitzt für dergleichen Dinge allerdings kein Verständnis. Allein wo der Künstler Zeiten und Gesellschaften schildert, die unter der düstern Herrschaft des Teufels- und des Hexenglaubens, der Nekromantie, der Cheiromantie, der Astrologie, der Alchimie standen, wie das in den Zeiten des dreissigjährigen Krieges vielerorts der Fall war, oder wo er seine Stoffe der heidnischen Vorzeit entnimmt, da verlangen wir von ihm, dass er die religiösen Anschauungen der betreffenden Epoche in sein Bild aufnehme und ihnen jenen Einfluss auf die Menschen einräume, den sie der Geschichte nach ausgeübt haben.

Das Nämliche gilt von der Darstellung des Schicksalsglaubens der alten Griechen und Germanen. Der echte Realismus verwirft natürlich den Glauben an das Walten einer in Wirklichkeit blinden Schicksalsmacht, deren Wirken mit der Tätigkeit der weisen Vorsehung in einleuchtendem Widerspruch steht. Ein derartiges Fatum hat es niemals gegeben; alles was geschieht, untersteht der Führung Gottes, der alle Dinge einzig vernünftig beherrscht, ob wir gleich nicht in jedem Falle deren Vernünftigkeit einzusehen vermögen. Tragödien, in welchen das Schicksal offenkundig vernunftwidrig waltet, sind unwahr und stellen eine Welt dar, die niemals existiert hat. Bei Behandlung von Themen, die der Antike angehören, hat der Künstler, wenn er wahr bleiben will, auf den damals herrschenden Glauben Rücksicht zu nehmen, der seinen Anhängern bei aller äusseren Freude und Heiterkeit etwas Düsteres und Unheimliches aufprägte. Doch die Gesamthandlung kann er, sofern sich diese in Abhängigkeit von äusseren Einflüssen abwickelt, und die Gottheit ihren Anteil daran hat, nicht als das Ergebnis des blinden, willkürlich schaltenden Verhängnisses hinstellen, weil letzteres in der alten Zeit ebensowenig wie heute die Geschehnisse der Menschheit geleitet hat. Hier liesse sich die Regel, welche Freytag in Rücksicht auf das Wunderbare aufgestellt hat, eher anbringen; hier soll das Schicksal bloss als Kolorit und als Hintergrund benutzt werden.

Mit dem Gesagten verwerfen wir das Schicksal keineswegs in jeder Form. Die Betrachtung der Vorfälle im menschlichen Leben führt unsreinen nur zu leicht zum Glauben, als unterstehe der Mensch einer Art von blindem Schicksal. Unerwartete Ereignisse zerstören mit wütender Grausamkeit die allerliebsten Szenen; der Gerechte leidet, wird verfolgt und findet häufig nirgends sein gutes Recht; der Sünder steigt empor, wird berühmt und geniesst selige Stunden; ohne Rücksicht auf sein Verdienst wird der Mensch nicht selten in den hoffnungsvollsten Jahren dem Leben gewaltsam entrissen. Eine Macht geht durch diese Welt, die ihre grausame Freude daran findet, die schönsten Hoffnungen im Augenblicke der Erfüllung zu zerstören, die innigsten Verhältnisse und die harmonievollsten Bilder mit einem Schlage zu zertrümmern. Der Christ weiss, was er unter dieser scheinbar willkürlich herrschenden Schicksalsmacht zu verstehen hat; der heilige Paulus definiert sie als „die unbegreiflichen Gerichte und die unerforschlichen Wege Gottes.“ Wir wissen, dass unser Gott ein Gott der Liebe ist und mit seinen Prüfungen das Heil der Gezüchtigten bezweckt. Doch ist es in einzelnen Fällen unmöglich, und wäre es zugleich anmassend, das unergründliche Vorgehen Gottes ausforschen und in seinen Geheimnissen wühlen zu wollen. Deshalb findet unser schwacher Geist so vieles unbegreiflich, was im Leben geschieht; er steht vor dunklen Geheimnissen und muss sein eigenes Urteil zurückhalten, wenn er sieht, wie Gott den Guten und den Bösen Regen und Sonnenschein spendet, wie er die Sünder bestraft und

die Gerechten in dasselbe Verderben mithineinreißt, wie er den Lasterhaften alles gewährt, was ihr Herz wünscht und die Tugend mit der Zuchtrute geißelt. Darin kann das kurz-sichtige Auge nur so etwas, wie ein blind waltendes Verhängnis erblicken; die Vernunft kann das Warum nicht beantworten, kann an die Liebe Gottes nur glauben, sie aber nicht begreifen.

Soll diese Anschauung vom Schicksal nicht auch in der Kunst, zumal im Drama, ihren Ausdruck finden dürfen? Man gebe das Leben, wie es ist, und gestatte dem Künstler, Helden zu zeichnen, welche in edelster Absicht den reinsten Zielen zustreben, allein, von einem Schlage des Schicksals um den anderen betroffen, zuletzt hinsinken, ohne ihr Ziel erreicht zu haben. Uns bleibt der Ausblick in das Jenseits nicht verschlossen, und wir wissen, dass der Held einem unvergleichlichen Triumphe entgegengeht. Und soll es dem Künstler etwa verboten sein, eine Handlung durchzuführen, in welcher der eine Held auf seine erste Sünde hin von der göttlichen Gerechtigkeit ereilt wird, der andere aber nach einem durch Leidenschaften verzerrtem Leben im letzten Augenblicke noch die Gnade der Bekehrung findet? Auch hier können wir auf das Warum keine genügende Antwort geben; in solchen Fällen bleibt uns nichts übrig, als die göttliche Gerechtigkeit und Barmherzigkeit anzubeten.¹⁾

Man sagt allerdings, dass ein Jeder des eigenen Glückes Schmied sei und sich das Schicksal selbst bestimme. „In deiner Brust wohnen deines Schicksals Sterne“, spricht Illo zu Wallenstein. Und Gesagtes trifft wirklich zu, sofern es sich um die freundschaftlichen Beziehungen zu Gott und um die Erlangung des letzten Zieles handelt. Niemand wird verworfen, der nicht zuerst sich selbst verwirft. Auch bei irdischen, zeitlichen Zielen machen wir häufig dieselbe Beobachtung. Doch in vielen, ja vielleicht in den meisten Fällen lässt sich das Gegenteil wahrnehmen, und erscheinen Glück und Unglück, Freude und Leid weniger das Ergebnis und die Frucht des eigenen Wollens zu sein; das Zusammenfließen äusserer Umstände und Tatsachen, über die der Einzelne keine Macht besitzt, bedingen hier sein Schicksal. Das Leben in der Gegenwart zeigt in eklatanter Weise, wie das Streben, Ringen und Kämpfen um das irdische Dasein vielfach überlegenen Mächten entgegentritt und schliesslich ein vergebliches ist. Der menschliche Wille ist frei, vollkommen frei, und keine Gewalt wird ihn je mit physischer Notwendigkeit zu etwas nötigen können. Allein er mag häufig ein Ziel wollen und alle ihm zu Gebote stehenden Mittel anwenden, und doch erreicht er dasselbe nicht und erliegt am Ende dem Ansturm des feindlichen Schicksals. Die Verhältnisse waren stärker als er.

Ebenso unwahr erscheint die andere Forderung des Rationalismus, wonach der Künstler die Handlung bis in die kleinsten Details von innen heraus zu motivieren habe. Gustav Freytag sagt in seinem Buche von der Technik des Dramas: „Die Hand-

¹⁾ In gleicher Weise muss das Schicksal, welches Schiller in seiner „Braut von Messina“ und Grillparzer in seiner „Ahnfrau“ verkörpert, als vollkommen zulässig und kunstgerecht angesehen werden. Von der „Braut von Messina“ behauptet Baumgartner (Göthe II S. 330) mit Recht: „Die Fabel ist um kein Haar heidnischer als jene in Calderons Andacht zum Kreuze: Dass Gott die Schuld der Eltern an den Kindern straft, dass er den Menschen durch Träume und wunderbare Wahrzeichen warnen kann, dass Leichtsinn und vor allem leichtsinnige Liebe genügt, um die furchtbarsten Verwickelungen im Menschenleben herbeizuführen, das sind lauter Elemente der gewöhnlichen Providenz, die in hundert Erzählungen katholischer Völker ihre Rolle spielen. Calderon hätte kein Bedenken gehabt, die Fabel auszuführen, wie sie Schiller mit höchster tragischer Meisterschaft behandelt hat.“ — Und das Nämliche lässt sich von der „Ahnfrau“ sagen. Oder scheint es denn ganz undenkbar, dass Gott an den durch Mord geschändeten Dolch den Fluch knüpfe, der sich in der Waffe des Verbrechens auf die Nachkommen vererbt, und dass letztere jene Strafe erfahren, welche dem Mörder gebührt hätte? Diese Doppelwahrheit wird vom heiligen Geist bestätigt, und es liegt nun einmal in der Natur des Menschen, in seiner Gesellschaftlichkeit begründet, dass seine guten Werke und seine Sünden ihren Segen, bez. ihren Fluch auf den Täter nicht beschränken, sondern auf alle diejenigen ausdehnen, welche zu ihm in Beziehung stehen. Auch hier ist für den Künstler die Lebenswahrheit die beste Schule.

lung muss sich in einheitlichem Zusammenhang fortbewegen. Dieser innere Zusammenhang wird im Drama dadurch hervorgebracht, dass jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargestellten Ursache.“ Natürlich, jede Einwirkung von aussen, komme sie von Gott, von Menschen oder von sonst irgend einem Zwischenfall, und lässt sie sich nicht zugleich von innen heraus erklären, muss ausgeschlossen bleiben; der Zufall, der im Leben eine so grosse Rolle spielt, hat in der Kunst keine Rechte.

Dem gegenüber sagt der oben erwähnte AZ. Korrespondent der „Augsburger Postzeitung“: „Die Wahrheit der idealen Welt, sagt man, besteht darin, dass jeder Akt, den eine handelnde Person setzt, sich mit psychologischer Notwendigkeit aus ihrem Charakter ergibt. Leute von Charakter, wie sie der Dichter einführt, müssen gerade dieses harmonische Resultat herbeiführen. Allein man übersieht dabei — auch wenn wir von der Frage absehen, wie viele von poetischen Erzeugnissen diese psychologische Wahrheit aufweisen — man übersieht dabei, dass der Dichter, solange er wahr bleiben will, eben die verschiedenen Charaktere nicht so zusammenstellen und auf einander wirken lassen darf, dass sie notwendig ein Resultat erzielen, das mit dem Resultat der in der Welt wirkenden Faktoren in Widerspruch steht.“ — Wir haben übrigens schon früher Gelegenheit gehabt, uns mit diesem Gedanken zu beschäftigen, indem wir auf die Unmöglichkeit hinwiesen, in einem grösseren Kunstwerk jeden Schritt und jede Handlung von innen heraus zu motivieren.

Wie weit der angestrittene Grundsatz führt, ersehen wir wieder aus Freytag: „Was die Geschichte zu melden weiss, darf dem Dichter nichts sein als der Rahmen, in welchen er seine glänzendsten Farben, die geheimsten Offenbarungen der menschlichen Natur hinmalt; die Handlung hat die Aufgabe, den innern Zusammenhang einer Begebenheit darzustellen, wie er den Bedürfnissen des Verstandes und des Herzens entspricht; was in dem rohen Stoffe nicht dazu dient, wird der Dichter wegzuwerfen genötigt sein.“ — Gewiss, Freytag hat von seinem Standpunkte aus recht; was das Leben bietet, wird nicht einzig durch das Psychologische der handelnden Personen, sondern ebensosehr durch äussere Ursachen, durch die verschiedenartigsten Verhältnisse bedingt; sein Ergebnis entspricht häufig den Bedürfnissen des Herzens sehr wenig, und wenn der Dichter ein Bild schaffen soll, dessen Handlung lediglich von innen herauswächst, dann kann ihm die Geschichte freilich nichts als den Rahmen hergeben.

Dergleichen Normen, wie sie der Rationalismus festsetzt, hat die echte Kunst wahrlich nicht nötig; sie fasse ihren Stoff lebensvoll auf, arbeite ihn durch, bringe die einzelnen Tatsachen in einen vernünftigen, der Objektivität entsprechenden Zusammenhang; dann wird sie ein von Wahrheit durchdrungenes Gemälde schaffen. Die Charaktereigentümlichkeit leiht dem Handeln seine individuelle Färbung, aus verschiedener Seelenbeschaffenheit resultiert eine verschiedene Handlungsweise, und der Künstler hat dieses Gesetz heilig zu halten. Auch wird der Mensch, so lange er mit Bewusstsein handelt, sein Tun stets nach Gründen einrichten. Allein diese Gründe dürfen nicht einzig in seinem Charakter und Gemüte gesucht werden; sie liegen ebenso häufig ausserhalb seiner Natur, müssen sich aus der äusseren Sachlage erklären und sollten alle in letzter Linie auf Gott abzielen. Wenn sich dann noch die Einwirkung der Gnade, oder wie es mitunter geschieht, der Einfluss der Hölle geltend macht, dann erst versteht man, wie geheimnisvoll das menschliche Leben ist, und wie häufig der Charakter und die Seele eines Menschen nicht ausreichen, um dessen Handeln zu begründen. Oder, wie soll das spätere Leben des heiligen Paulus aus seinem Charakter und seinen frühern Anschauungen erklärt werden? Genügt beim heiligen Petrus, der jede Gelegenheit aufgriff, um seine innere Anhänglichkeit an Christus zu bezeugen, der Hinweis auf seinen feurigen Charakter, um dessen Verläugnung des Heilandes begreiflich zu machen?

Es ist allerdings Sache des Künstlers, die psychologischen Geheimnisse im Leben des Helden, über welche die Geschichte uns im Unklaren lässt, aufzudecken, und da die Gnade ebenso wie die Versuchungen der bösen Mächte bei ihrer ordentlichen Wirksamkeit sich an die Individualität des Einzelnen anschliessen, dessen Natur innerlich und unsichtbar anfassen, so genügt es gewöhnlich, wenn sich die Kunst, auf die Darlegung der natürlichen psychologischen Ursachen in der menschlichen Handlungsweise beschränkt; die unsichtbare Tätigkeit der ausserirdischen Mächte kann sie ja entweder gar nicht oder bloss in Symbolen vorführen; so werden in Shakespeares Mackbeth die ehrgeizigen Gelüste durch die Hexen versinnbildet. Allein immer und in allen Fällen reicht auch in der Kunst die Erklärung des Lebens aus natürlichen Gründen nicht hin, und muss manchmal der „salto mortale“ durch Wunder veranschaulicht werden. Letzteres erscheint namentlich geboten, wenn beispielshalber Geschichte oder Legende die Bekehrung eines Menschen durch die genannte ausserordentliche Weise motivieren.

Auf dem Gebiete der physischen Natur liegt, soweit sich diese der Herrschaft des menschlichen Willens entzieht, die Sache anders: hier waltet die eiserne Unveränderlichkeit des Naturgesetzes mit einer Folgerichtigkeit, wie sie die moralische Welt nicht kennt. In der Zeichnung des Faltenwurfes, des Zusammensinkens zu Tode getroffener Helden u. s. f. muss das Naturgesetz in seiner ganzen Strenge durchgeführt werden, es sei denn, dass ein Wunder vorläge, welches in bestimmten Fällen die Wirksamkeit des Gesetzes aufhebt, oder dass es sich um die Darstellung einer märchenhaften Welt handelte.¹⁾

3. Der Pessimismus.

Der Pessimismus findet seine theoretische Vertretung in Hartmann und Schopenhauer; in der Poesie steht hauptsächlich der Dichter Ibsen für ihn ein. Dieses Prinzip beruht auf der Anschauung, dass die Welt, sowie wir sie sehen, grundschlecht sei, dass das gesamte Leben mit seinen religiösen, politischen und individuellen Grundsätzen sich in ein Labyrinth verirrt habe und keinen befreienden Ausweg mehr kenne. Ibsen hat mit noch andern Dichtern der Gegenwart seine Freude daran, krankhafte Gesellschaftszustände, entnervte Menschen und zerrüttete Familienverhältnisse zu zeichnen, diese Erscheinungen auf die überkommenen Anschauungen, Gesetze und Bräuche als deren Ursache zurückzuführen, um damit den Beweis zu liefern, dass einzig der Zusammenbruch alles Bestehenden die Gesellschaft neuerdings zu retten vermöge. Mit seltener Ehrlichkeit erklärte er auf einem Bankett zu Stockholm: „Ich glaube, dass jetzt recht bald eine Zeit bevorsteht, da der politische Begriff und der sociale Begriff in den gegenwärtigen Formen zu existieren aufhören werden Man hat bei verschiedenen Gelegenheiten von mir gesagt, dass ich Pessimist sei, und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube.“ Dieser Gedanke bildet die Tendenz seiner Dramen, die deshalb einen widrigen, lehrhaften Ton annehmen und schon mit Rücksicht darauf nicht als echte Kunst angesehen werden können.²⁾ Zugleich bringen sie durch die Ausschliesslichkeit in der Abbildung ungesunder Kulturzustände zum mindesten eine einseitige Weltanschauung zur Darstellung.

¹⁾ Kuhn bemerkt mit Recht: „Im Reiche der Fabel, der Mythe, der Kleinkunst und Dekoration, der Karikatur und des Grotesken müssen allerdings der Phantasie ihre grösseren Rechte gewahrt bleiben“ (Kunstgeschichte, Einleitung S. XLVIII), d. h. diese Künste dürfen nicht getadelt werden, wenn sie den Naturgesetzen hie und da Gewalt antun, namentlich dann, wenn der Künstler mit Absicht das Gesetz überschreitet, um damit bestimmte Wirkungen zu erzielen. Die aus dem Baden im Drachenblut sich ergebende Unverwundbarkeit, die Zwölfmännerstärke verleihende und unsichtbar machende Tarnkappe sind geradezu herrliche märchenhafte Züge im Nibelungenliede.

²⁾ Vgl. S. 11.

Auffällig erscheint die Uebereinstimmung der Ibsen'schen Weltauffassung mit derjenigen vieler antiker Philosophen und Dichter. Plinius, der Jüngere, spricht einen Gedanken aus, welcher zu „Hedda Gabler“ die Grundidee bildet: „Es ist die Tat grosser Seelen, mit ruhiger Abwägung der Gründe sich den Tod zu geben.“ Der Ausruf des sterbenden Marcus Brutus: „Tugend, du bist nur ein leerer Schall!“ findet seine Verkörperung in „Stützen der Gesellschaft“, „der Volksfeind“ und „die Gespenster.“

Der Realismus verbietet dem modernen Künstler gewiss nicht, in die ausgelebte, blasierte Salonwelt, in die verbildete, verkommene Gesellschaft, wie in die gesetz- und religionslos, fast tierisch dahinlebenden niederen Volksschichten an grösseren Industriorten feste Griffe zu tun. Doch soll das Gemälde nicht einseitig sein und das Gesunde, das Kräftige, das Wahre nicht ausschliessen wollen. Wir verweisen hier auf die Vorstellung, welche der gemässigte Optimismus von der Welt hat.¹⁾

4. Der Naturalismus.

Der Realismus verpönt den Naturalismus grundsätzlich, „in dessen vorderster Reihe der bekannte Franzose Zola steht. Dieser vertieft sich mit Vorliebe in die krasse Natur der Sache oder Handlung, wobei er sich darauf versteift, als tiefsten Grund das Faulen und das aus Fäulnis Wiedergeborenwerden zu zeigen. Die delikatesten und in den Augen der Sitte unnatürlichsten Vorgänge schildert er mit jenem saftigen Appetit, der die Freude am schmutzigen Geschäft bekundet Kein System hat sich, wie uns dünkt, mehr gegen die Anschauungen des natürlichen Gottesbewusstseins und gegen die Gefühle der Seele verstossen.“²⁾ — Später werden wir auf diesen Naturalismus wieder zurückkommen und werden die Frage zu beantworten suchen, inwieweit es angeht, unsittliche, d. h. unzüchtige Dinge künstlerisch zu behandeln. Vorläufig sei bemerkt, dass das gezeichnete Verfahren nur mit Unrecht den Namen „Naturalismus“ führt; seine Erzeugnisse sind eigentliche Unnatur, vertragen sich mit der Theorie des Realismus nicht, und zwar deshalb nicht, weil sie ebenso wie der Pessimismus eine einseitige Weltanschauung vermitteln und eine Welt geben, die in dieser Form nicht besteht. Auch hier ist für die Kunst das Leben im allgemeinen massgebend, welches das Laster der Unzucht vor der Oeffentlichkeit verbirgt.³⁾

¹⁾ „Da steigt der Dichter, sagt Philalethes (a. o. O.), in der Regel aus den Wolken herab, wandelt sichtbar froh und verständnisvoll auf unserem lieben Erdboden; er sieht die Blumen, aber auch das Unkraut, den Goldkäfer, aber auch die Kröte, den blanken Schlossweiher, schimmernd von Schwänen, aber auch den stinkenden Morast mit seinem Schlammgewürm. Und das eine und das andere ist seiner Feder gleich nütze. Er findet sich im Fabrikal mit elektrischem Licht, beim Oellämpchen in der Dachstube, im Stall des Bauern, auf rebenumspinnener Laube der Försterei, in der schmierigen Werkstatt des Leimsieders, im Diplomatenkabinet, Fürstensal, Spitalgängen u. s. f. wohl zurecht Der Realist schildert sodann die Licht- und Schattenseiten des Lebens, jene zum Trost, diese zur Abschreckung. Ja, es können Zeiten eintreten, wo er das Vorrecht, gewissermassen die Pflicht hat, das Düstere, Schreckliche in den Vordergrund zu stellen, mitunter selbst ohne ein besänftigendes Abendrot anzudeuten, wie es die gezierten Landschaftsmaler einer gewissen Epoche so gerne hinter der sturmgepeitschten Gegend erraten lassen. — Wenn heutzutage die Schattenseiten in der Literatur überwiegen, so darf man das nicht allein den extremen Ausschreitungen Sudermanns oder Ibsens zuschreiben, sondern sich auch fragen, was denn eigentlich diese Männer ohne christlichen Blutstropfen anders dichten können in der Wüstenheit des städtischen Lebens, wo für einen Glücklichen hundert Unglückliche, für einen Begüterten hundert Bettelarme, für einen, der sich christlich trösten kann, hunderte sind, die verzweifeln? Was können sie den eigentlich anders dichten, als was ihr Auge sieht und ihre Feder ausplaudern muss“, und — fügen wir hinzu — was ihr durch ein falsches Philosophem getrübler Geist schaut.

²⁾ Philalethes a. o. O.

³⁾ Mit Recht bemerkt Philalethes: „Es wirkt geradezu unwahr, unsittliche Akte auf die Bretter zu bringen. Haben wir doch Strafparagraphen im Gesetze, in den freiesten Gesellschaften Schicklichkeitsregeln, auf der Gesetzestafel des Herzens aber eine unbenennbare Scheu, so dass selbst der ungenierte Wüstling die Heimlichkeit der Nacht und die Ruhe eines unbelauerten Ortes für seine Schande aufsucht. Und nun solchen eisernen Ge-

5. Beweisgründe für das realistische Kunstprinzip.

Ueber Auerbachs Keller in Göthes „Faust“ fällt Haffner¹⁾ folgendes Urteil: „Selten dürfte es einem Dichter gelungen sein, mit so wenig Strichen ein so heiteres und ernstes psychologisches Bild zu zeichnen, wie es vor uns in Auerbachs Keller liegt“. Dieses Urteil lässt sich nun jedenfalls nicht mit der Schönheit des Gegenstandes begründen, wird ja in dieser Scene das wenig erbauliche Leben einer Saufrüdergenossenschaft vorgeführt; der Zauber liegt vielmehr in der getreuen Wiedergabe eines Stücks Natur, eines Stücks wahren Lebens.

Ueberhaupt wird jeder Künstler Tüchtiges leisten, dem es gegeben ist, Bilder zu entwerfen, die mit der Wirklichkeit übereinstimmen, wahre Natur und wahres Leben bieten. Denn, objektiv genommen, findet sich das Wesen und der Inhalt der eigentlichen Kunst und Poesie nicht in dem, was wir gemeiniglich Kunst und Poesie nennen. Die eigentliche Poesie ist etwas Objektives, mit der Welt, mit der Natur, dem Leben und der Geschichte identisch; sie fällt mit dem künstlerischen Stoffe zusammen und erscheint unabhängig vom Menschen. Was wir Kunst und Poesie heissen, das besagt bloss die Schale, das Gefäss, bloss das Gerüste, womit wir die Natur und das Leben einfassen. Im lyrischen Gedichte identifiziert sich die Poesie mit den Stimmungen und Empfindungen des Dichterherzens, und diese werden in die Gedichtform gegossen. Sehr gut spricht diesen Gedanken der zeitgenössische Dichter Renner aus:

O könnt' ich in des Liedes Schale giesSEN
All' meinen Schmerz und Lust, das heisse Bangen,
Das süsse Hoffen, heimliche Verlangen,
Die holden Fehler, die der Lieb' entspriessen;
Und diese Schale voll zum Ueberfliessen
O möchtest du voll Huld sie doch empfangen
Und, dass begeistert röthen sich die Wangen,
Sie bis zum letzten Tropfen auch geniessen.

In gleicher Weise offenbart sich die musikalische Komposition als der Ausdruck der Empfindungen, von denen das Gemüt des Sängers durchzittert wird; in der Kirchenmusik äussert sich das Leben und Fühlen der Kirche; in der Oper offenbart sich der Gesang als ein Erguss der handelnden Personen. Häufig ergeht sich die Musik in Naturmalereien und ahmt mit ihren Tönen Vorkommnisse der Natur nach. Stets ist die Komposition bloss das Gefäss. Ein Volkslied gibt die Stimmungen der Volksseele wieder; die Poesie eines geschichtlichen Epos, Dramas oder Gemäldes liegt in dem historischen Ereignisse; der Künstler hebt sie heraus, fasst die poetischen Momente zusammen und kleidet sie in die epische oder dramatische Form. Wenn nun Natur, Leben und Poesie mit einander eines sind, so ergibt sich von selbst, dass die künstlerische Darstellung, um als Kunstwerk gelten zu können, Natur und Leben so abbilden muss, wie sie sind.

Mit dem Gesagten bezeichnen wir die Theorie als einen Irrtum, der mit der Lehre von den eingebornen Ideen zusammenfällt, jene Theorie nämlich, welche die Behauptung aufstellt, dass die Schönheit im Künstler liege und dem künstlerischen Stoffe bei dessen Ausgestaltung erst beigegeben werde. Nach unserer Anschauung besteht das Schaffen des Künstlers darin, dass dieser, sofern es sich nicht um die Wiedergabe lyrischer Stimmungen handelt, den objektiven Stoff je nach Massgabe seiner geistigen Kräfte in sich aufnimmt, ihn durch einen seelischen Prozess läutert und ordnet und ihn schliesslich im Bilde gleichsam neuerdings aufleben lässt. Bei dieser Arbeit hat die individuelle

boten zuwider, (welche das tägliche Leben beherrschen), vor der offenen Rampe, im Lichte von hundert Bogenlampen und tausend gierigen Augen diese Heimlichkeiten vollführen, berührt schon vom künstlerischen Standpunkte unwahr, wie eine über die Scene geschleuderte Lüge, wie eine bübische Ohrfeige.“

¹⁾ Frankfurter Broschüren, 1880 Heft 1.

Künstlernatur allerdings ihren bedeutenden Anteil. Die Persönlichkeit, die verschiedenartige Beschaffenheit der geistigen Anlagen, der Charakter, die Erziehung und Ausbildung, die Zeit und die Umgebung, die Kunstanschauungen, das Alter und der Stand, die momentane Gemütsstimmung und besonders die Religion, überhaupt das Ich des Künstlers, fliessen in ihrer ganzen Weite und Tiefe auf das Werk über, leihen ihm einen bestimmten subjektiven Reiz und machen es eigentümlich, d. h. diese Umstände sind die Ursache, dass es so und nicht anders ausfällt, ohne dass es deshalb aufhören würde, eine objektive Darstellung zu sein. Allein die Poesie liegt im Tatbestand selbst und enthüllt sich um so deutlicher, je besser und getreuer der Dichter sie aus dem Stoffe herauszustreichen weiss, je mehr es ihm gelingt, seinen Gegenstand mit demselben Leben auszufüllen, mit dem ihn die Natur beseelt.¹⁾

Die Notwendigkeit, realistisch zu verfahren, wird der Kunst überdies mit Rücksicht auf ihren Charakter nahegelegt, der ein wesentlich bildlicher ist. Die Kunst erzeugt Weltbilder, Abbildungen der Wirklichkeit; das ist ihre Natur. Diese Tatsache leuchtet umso eher ein, wenn wir auf das verweisen, was soeben betont wurde, dass nämlich das lyrische Gedicht, das Lied, die Gedanken und Stimmungen des Dichters, beziehungsweise des Volkes widerspiegelt, und das Epos sowohl wie das Drama für den objektiven Tatbestand bloss den Rahmen bildet. Wir könnten diesen Gedanken noch weiter ausführen, und hervorheben, dass das Porträt das Bild einer Person, nicht die Person selbst gibt. Stände es den Dichtern zu, statt der Bilder Wirklichkeiten zu schaffen, dann liessen sie ihre Helden sich faktisch niederstechen, wie dies in den Zeiten des gesunkenen Römertums geschah, wo auf den Theatern die Spieler sich gegenseitig hinhordeten, wirkliche Häuser in Brand gesteckt wurden und die darin Wohnenden in den Flammen umkommen mussten. Damit wäre aber auch die Illusion der Zuschauer eine zwingende, oder besser, unter solchen Umständen ist eine Illusion gar nicht mehr denkbar, da man statt der Bildlichkeit, statt des Scheines, die eigentliche Wirklichkeit vor sich hätte. Ueberhaupt bedienen sich alle Künste, die dramatische und epische Poesie ebensogut wie die lyrische, die Musik, wie die Plastik und Malerei des Bildes als künstlerischen Mittels und lassen darin die Objektivität reflektieren.²⁾

Nun besteht das Wesen eines Bildes, wie dies bereits der Name andeutet, in dessen Uebereinstimmung mit dem Originale.³⁾ Der heilige Thomas sagt: „Zum Begriffe des Bildes gehört die Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung.“⁴⁾

¹⁾ Daran ändert die Tatsache nichts, dass jeder Stoff seine nicht selten grossen Mängel und Lücken aufweist, die der Künstler durch eigene Erfindungen und Zutaten zu ergänzen hat. Diese nachträglich hinzukommenden Beigaben müssen sich ja naturgemäss dem bereits Gegebenen anschmiegen und sich derart ausnehmen, als wüchsen sie aus dem wirklichen Stoffe heraus. So bilden sie mit den vorhandenen Momenten ein einziges, objektives Ganzes, das der Künstlergeist zum Kunstwerk durcharbeitet, indem er die verschiedenen Motive in einer der Natur des Gegenstandes entsprechenden Weise hervorhebt und ausbeutet. Die Poesie bleibt auch in diesem Falle etwas Objektives.

²⁾ Speziell in Rücksicht auf das Drama, die Plastik und die Malerei bemerkt Jungmann (Aesthetik II. Nr. 361, S. 223): „Zwischen der dramatischen Kunst und den zwei bildenden liegt, was ihr Wesen betrifft, eine bedeutende, innere Uebereinstimmung darin bestehend, dass alle drei sich eines nicht der Art, aber der Gattung nach identischen Darstellungsmittels bedienen, des Bildes nämlich.“ — Dass die einzelnen Künste, den technischen Mitteln entsprechend, mit denen sie arbeiten, dieser Aufgabe in verschiedener Weise nachkommen und demgemäss eine jede ihre ganz eigentümlichen Bilder schafft, dass beispielshalber die redenden Künste, deren technisches Mittel, das Wort und der Ton, seiner Natur nach die Darstellung der Aufeinanderfolge, des Entstehens und Vergehens, verlangt, ihre Vorwürfe in fortlaufender Handlung bildlich zu versinnlichen suchen, braucht nicht noch eigens betont zu werden.

³⁾ „Ein Bild ist ein Ding, das nach einem andern als seinem Muster und Urtypus gemacht ist, also dass es mit diesem entweder der Art nach übereinstimmt, oder in der Gestalt oder in einem andern Momente, durch welches das Wesen desselben in die Erscheinung tritt.“ Jungmann a. o. O.

⁴⁾ S. I. q. 35 a. 1. c.

Der Schluss, der sich aus beiden Prämissen ergibt, liegt auf der Hand: der Künstler hat die Dinge so darzustellen, wie sie sind. Erreicht er dieses Ziel, dann schafft er wahre Kunstwerke. Gegebene Gegenstände wird er in seinem Geiste nach dem Vorbilde der Wirklichkeit zurechtlegen und gestalten; für erfundene Stoffe ist die Wirklichkeit ebenfalls Urtypus, nach dem seine Phantasie das Ideal des Kunstwerkes bildet. Im ersten Falle zeichnet er die Ereignisse, wie sie dem Wesen nach wirklich geschahen; im letzten stellt er die Handlung so dar, dass sie unter gegebenen Bedingungen in der Wirklichkeit dem Wesen nach sich abwickeln könnte. Nur auf diese Art erreicht er die Aehnlichkeit oder die Uebereinstimmung mit dem Original.

Ohne Wahrheit wird sich ferner ein Kunstwerk niemals rechtfertigen können, und diese wird von der christlichen Philosophie als jene Beschaffenheit definiert, vermöge deren die Dinge sich eignen, mit dem Erkennen übereinzustimmen.

Das setzt erstens voraus, dass die Dinge, im besonderen die Kunstwerke, ihrem Inhalte nach metaphysisch möglich sind, d. h. dass sie in ihren Darstellungen keinen inneren Widerspruch enthalten. Demnach darf der Künstler keine Welten darstellen, die auf Grund innerer Unmöglichkeit der objektiven Existenzfähigkeit ermangeln. In welcher Beziehung das Märchen zu diesem Gesetze steht, haben wir oben zur Genüge dargetan. Wenn nun Göthe in seiner „Iphigenie“ ein Gemälde entwirft, worin alle Tugend und Sitte sich einzig und allein auf das Einwirken einer edlen, aber dem Boden der Religion entzogenen Weiblichkeit zurückführen lässt, worin die reine, d. h. von jedem natürlichen und übernatürlichen göttlichen Einfluss losgelöste Menschlichkeit alle irdischen Gebrechen, wie Krankheiten, physische Uebel und, worauf es in diesem Drama besonders ankommt, geistige Furiqualen, Gewissensbisse, Schuld und Sünde heilen, Barbaren in die gesittetsten Salonmenschen umwandeln kann, so führt er uns eine innerlich unmögliche Welt vor.

Zu diesen inneren Widersprüchen zählen wir all dasjenige, was das natürliche und übernatürliche, das geordnete und ausserordentliche Walten Gottes aus der Kunst direkt ausschliesst, weil es nichts geben kann, was von Gott irgendwie unabhängig wäre. Uebrigens berührt das unbegründete Hineinziehen Gottes in die Kunst, die religiöse Sprache, welche nicht aus der Fülle des Herzens emporquillt, ebenfalls unwahr. Der Künstler hat es nicht nötig, der Abhängigkeit alles Geschöpflichen von Gott einen speziellen Ausdruck zu leihen; er stelle sie nicht in Abrede, verzeichne die Tatsachen, so wie sie vorliegen, und er wird in keinem Falle gegen die christliche Glaubenslehre verstossen.

Bei grösseren Werken der Dichtkunst, im Drama, welches stets eine grosse Stoffmasse zu bewältigen hat, wird man, um bei der inneren Wahrheit zu bleiben, Gott und die Religion wohl niemals ganz aus dem Spiele lassen können. Die Religion ist ja alles; unter ihrem entscheidenden Einfluss steht das ganze Leben. Wir finden es innerlich unwahr, dass in der „Braut von Messina“ die christlichen Helden alle möglichen griechischen Götternamen anrufen und vom christlichen Gotte selbst in Momenten, wo dies psychologisch notwendig wäre (z. B. die Sprache der Isabella am Schlusse des fünften Auftritts im IV. Aufzug), mit keiner Silbe Erwähnung tun. In schönen Worten beschreibt die Prinzessin in „Torquato Tasso“ (2. Auftritt, III. Aufzug) die furchterlichen Schmerzen ihrer Krankheit; nur schade, dass sie in diesen schweren Augenblicken einzig im Gesang ihren Trost findet:

Da wurde Leiden oft Genuss, und selbst
Das traurige Gefühl zur Harmonie.
Nicht lang war mir dies Glück gegönnt, auch dieses
Nahm mir der Arzt hinweg: sein streng Gebot
Hiess mich verstummen; leben sollt' ich, leiden,
Den einz'gen kleinen Trost sollt' ich entbehren.

In solchen Augenblicken wird jedes christliche Weib von der edlen Gesinnung dieser Prinzessin in der Religion ihre Zuflucht und ihre Stärke suchen und wird dieses Tun vor den besten Freunden nicht verheimlichen. Indem die vornehme Gestalt, wie Göthe sie mit höchster Meisterschaft charakterisiert, die Bezugnahme auf Gott unterlässt, wird sie innerlich unwahr.

Ein zweites Postulat, welches die Wahrheit an das Kunstwerk stellt, ist die äussere Möglichkeit, d. h. es müssen in dieser Welt die Ursachen und Bedingungen tatsächlich vorhanden sein, welche der vom Künstler erzählten Begebenheit unter Umständen wirkliches Dasein und Leben leihen könnten; Faktoren müssen gegeben sein, welche ähnliche oder gleiche Handlungen in die Wirklichkeit zu setzen vermögen. Und sind solche Faktoren wirklich da, dann werden sie, sofern sie ihren Charakter als Faktoren nicht verlieren sollen, in jedem Falle das Ihrige beitragen, solche Zustände wirklich zu schaffen. In „Torquato Tasso“ sagt die Prinzessin:

Die goldne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist;
Und war sie je, so war sie nur gewiss,
Wie sie uns immer wieder werden kann;
Allein die Guten bringen sie zurück.

Die Objektivität ist es also wieder, die zur Bemessung der Wahrheit von Kunstgebilden den Masstab bietet, und jene Schöpfung, welche den Stempel der Notwendigkeit, beziehungsweise der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit trägt, wird vor jeder märchenhaften und sagenhaften Darstellung den Vorzug haben. Wir schrecken vor der Wahrheit auch dann nicht zurück, wenn sie düster aussehen mag. Der AZ. Korrespondent hat vollkommen recht, wenn er sagt¹⁾: „In der Tat, es ist eine gesunde, urwüchsige Kraft in dem Prinzip des Realismus. Wir wollen keine Schwächlinge mehr sein und uns über das Elend der Welt mit Ammenmärchen einlullen lassen! Nein, stark, mannesstark wollen wir der Welt in's Auge schauen! Mag es so hart und schmerzlich sein, wie es will, was unser Auge findet, — aber wir wollen Wahrheit! Das ist der gesunde Kern des Realismus und das auch seine unverwüstliche, ewig junge Kraft, die Kraft der Wahrheit.“

Und weshalb sollte der Künstler nicht eine Welt schildern, wie sie tatsächlich existiert? Woher schöpft sowohl er, wie der Aesthetiker, das Kunstgesetz, wenn nicht aus der objektiven, natürlichen und übernatürlichen Ordnung? — Wir können uns mit der Ansicht Beyers unmöglich einverstanden erklären, der seine dreibändige Poetik mit dem Satze abschliesst: „Was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln.“ Auch Aristoteles soll an der Hand der alten Dichtwerke seine Poetik abgefasst haben. Lessing leitet in seinem „Laokoon“ die Unterschiede der Poesie und der Malerei von der Verschiedenartigkeit her, nach der einerseits der Dichter Vergil, anderseits der unbekannte Schöpfer der Gruppe „Laokoon“ in Rom die Scene gleichen Namens aufgefasst und dargestellt haben. Dementsprechend soll also das Kunstwerk die Quelle des Kunstgesetzes sein, eine Behauptung, der wir unsere Anerkennung versagen müssen.

Einmal ist es uns unmöglich, die Diener der Kunst, die Künstler, als deren Gesetzgeber anzusehen. — Sodann bezeichnet die Wahrheit und die Schönheit etwas Objektives, das von keinem geschaffenen Geiste abhängig ist; „non ideo pulchra sunt, quia delectant, sed ideo delectant, quia pulchra sunt,“ lautet der berühmte Ausspruch des heiligen Augustin. Wer aber das Kunstwerk zur Quelle des Kunstgesetzes und den Künstler zum Gesetzgeber macht, wer die Art und Weise der Ausführung in einem

¹⁾ A. o. O.

Werk deshalb als schön und als Kunstregel ansieht, weil ein grosser Künstler in dieser Art zu arbeiten für gut befunden hat, der gibt ihm das absolute Recht zu entscheiden, wann ein Gebilde als Kunstwerk bezeichnet werden müsse, macht also die Schönheit zu etwas Subjektivem, zu etwas, was vom Urteil des Meisters abhängig ist. — Und nicht genug damit, haben dergleichen Theorien von jeher auf die Entwicklung der Kunst lähmend eingewirkt und nichts als das Epigontum und die rein nachahmende Poesie gefördert. Bei solchen Voraussetzungen können keine neue Bahnen erschlossen werden, und müssten wir mit strenger Folgerichtigkeit wieder zum Drama der Griechen und zu deren Architektur oder noch weiter zurückkehren. — Uebrigens kümmert sich kein Künstler von Bedeutung um derartige Grundsätze, er geht seine eigenen Wege, und oft geschieht es, dass er extreme Richtungen einschlägt. Nun gestatten wir uns die Frage, ob diese tausendfachen Richtungen und alle originellen Ausschreitungen für die kommenden Geschlechter Vorbilder sein sollen? Heisst das nicht der ausgelassensten Willkür den Weg öffnen und die echte Kunst unmöglich machen? Woher hätten aber die Künstler der Vorzeit, die auf keine Muster zurückblicken konnten, woher hätte das Mittelalter, nachdem es von der Antike verhältnismässig geringe Kenntnisse besass, die Kunstnormen schöpfen sollen? — Nein, nicht dasjenige, was grosse Meister zu beobachten für gut befinden, kommt hier in erster Linie als Kunstgesetz in Betracht. Die Natur im Verein mit der Uebernatur, das ist die eigentliche Norm, das wahre Vorbild, die Quelle der Gesetze für den christlichen Künstler und Aesthetiker. Die alten Aegypter, die Chinesen, Perser und Griechen hatten ihre eigene Kunst und fixierten ihre ästhetischen Regeln auf Grundlage der Natur, sowie der politischen, socialen, religiösen Verhältnisse und Anschauungen. Die christliche Kunst findet ihr Gesetz in der physischen und moralischen, in der natürlichen und übernatürlichen Weltordnung.

Dabei können und müssen vorhandene Kunstwerke allerdings in entsprechendem Masse berücksichtigt und zu Rate gezogen werden. Es ist der vollendete Widersinn, wenn ein Maler oder Dichter alles Ueberkommene über Bord wirft und mit der Kunst von Neuem anfangen will. Anerkannte Kunstwerke und durch Jahrhunderte hindurch erprobte Anschauungen müssen ihm beim Studium der Natur die Wegweiser sein. An diese soll er anknüpfen, die richtigen Ergebnisse des Naturstudiums früherer Zeiten sollen der Boden sein, auf dem er weiter baut. Noch haben alle Richtungen, die mit der Tradition vollständig brachen und ausschliesslich die Natur proklamierten, zu heillosen Verirrungen geführt. Der Dichter studiere also die grossen Meister; das erleichtert ihm seine Arbeit, wenn er sehen kann, welche Kunstgriffe andere Dichter angewandt, wie sie das aus der Natur geschöpfte Gesetz durchgeführt, wie sie die Charaktere aufgebaut, Gesellschaften gruppiert, unentwirrbare Knoten, schwierige Situationen gelöst haben. Allein niemals verliere er den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben und der Natur. Leben und Natur sind für ihn die Hauptschule, d. h. er muss Realist sein.

Im Weiteren lässt sich die Wahrheit der realistischen Forderungen dartun, wenn man das Wesen der künstlerischen Schönheit in's Auge fasst, die einen durchaus relativen Charakter besitzt. Das Kunstwerk erhält nämlich seinen Wert und seine Bedeutung, wenn es gewissen Beziehungen gerecht wird, die es nach aussen hin hat. Diese Tatsache fällt umso mehr in die Augen, sofern wir das Verfahren beachten, das die Kritik bei Beurteilung künstlerischer Erzeugnisse einhält. Schliesslich läuft alle Kritik darauf hinaus, die letzteren auf ihre Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit zu prüfen und jenen das Prädikat der Schönheit beizulegen, die der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit am nächsten kommen. Handelt es sich um ein Drama mit erfundenem Sujet, dann fragt sich der Kritiker, ob dasselbe eine falsche, eine chimärische oder eine wahre Welt darstelle. Er prüft es also auf seine Uebereinstimmung mit der Objektivität. Von historischen Tragödien verlangt er, dass sie in der Darstellung des

Grundgedankens, der Handlungen und der Charaktere, in der Zeichnung der verschiedenen Lebensverhältnisse, des Zeitgeistes und seiner Anschauungen wenigstens dem Wesen nach mit der Geschichte harmonieren. — Sodann beschäftigt ihn der Einklang mit der Natur, ob die Handlungen natürlich, die eingeführten Personen wirkliche, individuell ausgeprägte Menschen seien, ob das Ganze von wahren, warmen Leben durchweht werde. Er stellt an den Künstler die Forderung, dass er etwas schaffe, was so lebensvoll ist, wie das von der Wirklichkeit erzeugte Leben. Er untersucht den einheitlichen Aufbau und das zielbewusste Fortschreiten der Handlung, und dies tut er, weil er sieht, wie vernünftig handelnde Menschen mit Mut und Energie auf bestimmte Ziele lossteuern müssen, wie einzig einheitliche Handlungen auf das Gemüt des Zuschauers die volle Wirkung auszuüben vermögen. Der Reichtum der Motive, der angenehme Wechsel zwischen Monologen und Dialogen, die entsprechende Mischung von Gedanken, Reden und äusserlicher Handlung, die psychologische Durchführung starker Leidenschaften sind weitere Postulate, mit denen der Kritiker an das dramatische Stück herantritt, und sie haben alle in dem Leben der Wirklichkeit ihre Grundlage. Da ändert sich die Konstellation der Menschen, die bei einer Arbeit, bei einem Werk zusammentreffen, in jedem Augenblick, und mit jedem Atemzug wechselt das menschliche Leben sein Antlitz. Zur richtigen Charakterisierung der menschlichen Natur gehört überdies die Darstellung der äusseren Handlung ebenso gut, wie die Vorführung des Psychologischen, und es hiesse den Menschen einseitig beurteilen, wollte man, wie es manche wirklich tun, im Drama mit dem Esoterischen desselben allein sich begnügen. Es hängt alles davon ab, dass der Mensch in seinen Beziehungen zu Gott, zu sich selbst und zur Aussenwelt richtig gezeichnet werde, dass auch der äussere Mensch zur Geltung gelange, dass der Künstler ihn vorzeige, wie er sich in seinem Handeln von allen möglichen Einflüssen, von innern und äussern Gründen, von zeitlichen und örtlichen Umständen leiten lässt. — Diese Tatsachen sprechen alle dafür, dass der Kritiker die Schönheit des Kunstwerkes einzig in den Beziehungen erblickt, welche die Darstellung zur Objektivität hat, dass also die Uebereinstimmung mit der Geschichte, mit der Natur und mit dem Leben die Schönheit desselben ausmacht.

Jungmann sagt in seiner Aesthetik¹⁾ von den religiösen Künsten: „Für die religiösen Künste insgesamt ist ihr Inhalt etwas Gegebenes, das unabhängig von ihnen feststeht, und es kann in keiner Weise gestattet sein, in den Tatsachen und Begebenheiten, welche sie aus dem Worte Gottes schöpfen, Aenderungen vorzunehmen, etwas Wesentliches hinzuzutun oder davon wegzunehmen. Etwas Wesentliches sage ich. Denn, was die Offenbarung bietet, weiter auszuführen, manche Züge und Umstände, welche die Offenbarung nur von fern und kaum bemerkbar andeutet, klarer hervortreten zu lassen und weiter zu entwickeln: das steht den religiösen Künsten ohne Zweifel frei. Sie dürfen selbst unwesentliche Züge nach eigener Erfindung dem von der Offenbarung Gegebenen hinzufügen: nur müssen alle Züge und Umstände dieser Art mit dem gesamten Inhalt der Offenbarung in vollem Einklange stehen.“ In Rücksicht auf die Geschichte und zunächst auf die geschichtlichen Charakteren stellt Jungmann den nämlichen Grundsatz auf²⁾: „Die Grundzüge der geschichtlichen Charaktere sowohl als der übrigen Verhältnisse der handelnden Personen, insofern diese Verhältnisse von Bedeutung sind, muss der Künstler unverändert in seine Konzeptionen aufnehmen,“ d. h. er darf das Wesen derselben nicht antasten. Von den historischen Fakta bemerkt er³⁾: „In den Begebenheiten und Katastrophen, welche der Künstler aus der Geschichte schöpft, spielen die in Rede stehenden Personen die Hauptrolle. Jene bilden darum mit dem Charakter und den Lebensverhältnissen dieser letzteren drei Momente, die in der innigsten Kausal-

¹⁾ II n. 289. S. 103. ²⁾ A. o. O. n. 301. S. 121. ³⁾ S. 123.

verbindung stehen, und sobald eines dieser Momente wesentlich alteriert wird, geht für das Ganze nicht bloss die historische, sondern mit ihr sehr leicht auch die philosophische Wahrheit verloren.“ Jungmann hat vollkommen recht; die Missachtung der wesentlichen Grundzüge in den historischen Charakteren, Handlungen und Begebenheiten, die geringste wesentliche Veränderung in denselben zeigt uns nicht mehr die Tatsachen der Geschichte, ist eine Lüge, verletzt den Geschichtskenner, ruft beim Unwissenden von der Geschichte falsche Vorstellungen wach und übt auf die Menge den verderblichsten Einfluss aus.

Liegt in diesen Worten nicht der ausgesprochene Realismus? Freilich wird man einwenden, dass der gelehrte Jesuit die genannte Forderung bloss rücksichtlich des Wesens der Dinge aufstelle; in der Ausführung unwesentlicher Züge und Nebenumstände lasse er den Künstlern volle Freiheit. Dagegen erwidern wir, dass wir auf demselben Standpunkt stehen; später werden wir selbst den klaren und bestimmten Nachweis liefern, wie auf Grund des realistischen Prinzips die Darstellung historischer Tatsachen zunächst einzig mit dem Wesen der Geschichte übereinstimmen müsse.

Soll dieses Prinzip nun in Beziehung zur Geschichte massgebend sein, welcher Grund mag den Künstler dann verhindern, rücksichtlich der Natur den gleichen Weg zu gehen? Nach dieser Richtung, glauben wir, dürfte das besprochene Gesetz um so mehr in Anwendung kommen. Die physische Natur wurde vom Fluche der Sünde nicht so stark berührt, wie die moralische, und wenn sie gleich nicht so hohe Werke zu Tage fördert, wie diese, so offenbaren ihre Wirkungen innerhalb ihres Bereiches und ihrer Natur doch mehr schöne und ungetrübte Seiten und lassen sich deshalb in ihrer vollen Ganzheit leichter nachahmen, als eine geschichtliche Tat mit ihren störenden Nebenumständen. Für diese Auffassung spricht auch der heilige Thomas:¹⁾ „In his quae fiunt a natura et arte, eodem modo operatur ars et per eadem media, quibus et natura.“

Im allgemeinen hielt sich die Antike an der nämlichen realistischen Theorie, und Jungmann berichtet:²⁾ „Aristoteles eröffnet das zweite Kapitel seiner Poetik mit einem Satze, der in der Wissenschaft der schönen Künste grosse Berühmtheit erlangt hat. ‚Die Poesie, lehrt der Philosoph, die Dramatik, die Musik seien im allgemeinen insgesamt nachahmende Darstellung.‘ Der nämliche Gedanke wird öfters auch in Plato's Dialogen, sowie von Plutarch und Anderen ausgesprochen. Als das Original, das in den Werken jener Künste ‚nachgeahmt‘ werde, betrachtet Aristoteles das wirklich Seiende, insbesondere jene Elemente, aus denen sich das innere und äussere menschliche Leben zusammensetzt.“ So Jungmann. Longinus³⁾ erklärt: „Ihre Vollendung erlangt die Kunst dann, wenn sie sich ausnimmt, als ob sie Natur wäre.“ — Von den Griechen sagt der Dichter Platen:

Wohl sind ja Homer und die Griechen beliebt, nicht weil sie Griechen gewesen,
Nein, weil der Natur stets treu sie verharret, weil falsche Manier sie verabscheut.

Und Schiller singt insbesondere von Homer:

Immer zerreisst den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter,
Deine unsterblichen Züge, Natur.

Zu wiederholten Malen betont Horaz²⁾ das Prinzip des Realismus mit aller Entschiedenheit und legt damit die Auffassung der Alten offenkundig dar. Nach ihnen erscheint die Uebereinstimmung mit der Natur, mit Geschichte, Sage und Mythologie als eines der ersten Kunstgesetze.

Lohnend wäre es, auch die mittelalterliche Kunst nach dieser Richtung einer Prüfung zu unterziehen. Die schönsten Parteen in den Nibelungen und in Gudrun ver-

¹⁾ De verit. q. 11. a. 1. c. ²⁾ Aesth. II. n. 307. S. 131. ³⁾ De sublimit. sect. 22.

²⁾ Vergl. Epistola ad Pisones 9—14; 112 ff; 125 ff

danken ihre machtvolle Wirkung nicht bloss der Grösse ihres Inhaltes, sondern mehr noch dem Umstande, dass sie unverfälschte Naturstücke sind. Die religiösen Maler jener Zeit verfolgten bei Wiedergabe der Weihnacht augenscheinlich keine andere Absicht, als diese Scene recht eigentlich zu ergründen, um sie der Wahrheit gemäss zu fixieren mit all jener Wärme, Glut und Tiefe, die sich in der Hütte zu Bethlehem geoffenbart hat. Und die Madonnenbilder enthüllen das Bestreben der Künstler, möglichst realistisch vorzugehen, d. h. die selige Gottesmutter in der ihr eigentümlichen tatsächlichen Schönheit vorzuführen. Damals wusste man von Gegensätzen wie Idealismus und Realismus noch nichts. Man war naiv genug, ohne viel Kunst die Dinge so zu nehmen, wie sie waren. Und weil der wahre Glaube alles Sein beherrschte, und die Künstler ihre Welt mit sicherem und ungetrübtem Auge ansahen, daher die Lebensfähigkeit, Gesundheit und Frische in den Kunstwerken jener Epoche! — Und sollte man uns hier entgegnen, dass damals die Darstellung der Natur namentlich in den bildenden Künsten nicht recht geraten wollte, so geben wir diese Tatsache insoweit zu, als sie die äussere Natur, das Formelle, die Akzidentien betraf. In Rücksicht auf die innere Natur, auf die Wiedergabe des Wesens, der Idee oder der Substanz ihrer Gegenstände waren sie Realisten wie wir.

Bekannt ist der Ausspruch Shakespeares, dass der Dichter das Jahrhundert und den Körper der Zeit abspiegeln müsse. — Ueber die Idee in Göthes „Torquato Tasso“ ist schon viel geschrieben worden, und Göthe sagt selbst: „Idee, dass ich nicht wüsste! Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso . . . Ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Beine und Fleisch von meinem Fleische.“ Nach unserer Anschauung soll der Dichter Tasso den Idealismus repräsentieren, welcher sich phantastische Welten, goldene Zeiten vorgaukelt, während in Antonio der gesunde, mit der Wirklichkeit rechnende, aber die schönen Künste in keiner Weise unterschätzende Realismus verkörpert wird. Die idealen Träume bringen den Dichter in Konflikt mit der ganzen Umgebung, platzen mit scharfem Knall an Antonios Weltanschauung und bedingen zuletzt den Zerfall des Tasso mit sich selbst, indem er die goldene Zeit, welche sich in der Wirklichkeit nun einmal nicht finden lässt, selbst in seiner Brust nicht herzustellen vermag. Im Kampfe mit der Wirklichkeit scheitert der Idealismus, und der Dichter sieht keine Rettung mehr, es sei denn, er werfe sich in die Arme seines vermeintlichen Todfeindes; sein Dichtertum kann sich einzig auf dem Boden des Realismus halten:

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reisst
Der Boden unter meinen Füssen auf;
Ich fasse Dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Der Entgegnung, es handle sich in diesem Drama um den Menschen und nicht um den Dichter, dass wohl der Mensch in seinem Leben und Handeln Realist sein müsse, nicht aber der Dichter, erwidern wir mit der Tatsache, die wir früher besprachen, dass Leben und Poesie miteinander eins ausmachen. Mensch und Dichter bezeichnen dieselbe Persönlichkeit, und wie der Mensch, so muss auch der Dichter beschaffen sein. — Uebrigens ist „Torquato Tasso“ selbst ein dem Wesen seiner Ausführung nach realistisches Drama, wie dies Göthe in den Worten andeutet: „Indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso.“ Göthes Dichtweise schlug bekanntlich die realistische Richtung ein; sie beruhte auf einem realen Untergrund, wenn wir gleich bekennen müssen, dass der Dichter, von der Realität ausgehend, oben genanntes Drama, seinen Stoff und seine Charaktere wohl sehr idealisiert und in die Höhe gehoben habe.

Merkwürdig! Jede Wissenschaft ist realistisch, am meisten wohl die christliche Philosophie, welche stets in der Erfahrung ihren Ausgangspunkt hat, und die christliche Theologie, die den Boden der heiligen Schrift und der Tradition niemals verlassen darf. Die Uebernatur baut sich auf der Natur auf und führt sie der Vollendung entgegen; die Gnade berücksichtigt die individuelle Beschaffenheit des Menschen. Soll die Ascese nicht ausarten, dann darf sie nicht anders als realistisch zu Werke gehen. Ueberhaupt muss sich das gesamte Menschenleben auf der Realität gründen. Wie liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass auch für die Kunst der Realismus Prinzip und Norm bilden müsse!

Und wie frei, wie sicher bewegt sich der Künstler, wenn ihm keine idealistischen, rationalistischen, deistischen und pessimistischen Systeme die Schwungkraft lähmen, wenn er an der objektiven Welt die eigentliche Kunstregel findet und bei der getreuen Wiedergabe der Dinge keine Gefahr zu scheuen hat, als könnte er in seinen Schöpfungen falschen Anschauungen Raum geben. So mag er im Gedichte oder Liede den Empfindungen seines Herzens Ausdruck leihen, er mag die Geschichte darstellen, aus dem Leben und der Natur seine Stoffe hernehmen, immer weiss er, dass die Wahrheit, die Naturwahrheit, sein erstes Gesetz ist, und dass sein Werk schön und lebensfähig sein wird, sobald es ihm gelingt, die Dinge so zu geben, wie sie sind.

Idee und Form des Kunstwerkes im Lichte des Realismus.

Die christliche Philosophie unterscheidet bei allem sinnlich Wahrnehmbaren, an einzelnen Dingen wie an deren Gesamtheit, an deren Tätigkeiten und Handlungen, Wesenheit und Existenz, Form und Materie, Substanz und Akzidentien. In gleicher Weise macht die Aesthetik an jedem Ding den Unterschied zwischen Idee und Form und betrachtet diese Elemente als Wesensbestandteile, welche, physisch mit einander verwachsen, den Gegenstand konstituieren.

Die genaue Fixierung dessen, was man unter Idee und Form eines Gegenstandes versteht, ist jedoch nicht so leicht, indem der Begriff von Idee bald enger, bald weiter gefasst wird. Bald versteht man unter Idee den Grundgedanken des Dinges oder der Handlung, bald bezeichnet man damit das Wesen, die Seele, die Substanz, den Kern; naturgemäss nimmt dann die Form den Charakter des Ausdrucks, der Erscheinungsweise, des Leibes, der Akzidentien oder der Schale an. Jedenfalls darf dasjenige, was wir hier mit dem Worte Idee ausdrücken, nicht mit dem Künstlerideale oder mit der Idee verwechselt werden, welche Gott von den Dingen hat. Denn in der Idee Gottes und in dem Ideale des Künstlers ist sowohl die Idee wie die Form des Gegenstandes vorbildlich enthalten, so dass z. B. Raffael in seinem Madonnenideal nicht bloss die Seele Marias, sondern auch ihren Leib, überhaupt beide Teile in ihrer Ganzheit substanziell miteinander und mit den Akzidentien verbunden schaute.

Die Idee des Menschen im allgemeinen wird unseres Erachtens mit dessen Seele nicht genügend definiert; sie besagt eher die komplette menschliche Substanz, die Vereinigung der Seele mit der inkompletten leiblichen Substanz, und da es dem Menschen wesentlich ist, dass er von Gott allseitig abhängt, dass er als Individuum und als Glied der Gesellschaft der physischen und moralischen, der natürlichen und übernatürlichen Weltordnung angehört, so wird einzig Jener seine Idee richtig fassen, der ihn unter den genannten Beziehungen betrachtet. Ausserdem besitzen die Einzelnen ihre eigentümlichen Charaktere, ihre besonderen individuellen Anlagen und Merkmale, durch welche sie sich vom Anderen unterscheiden, Elemente, die zur Charakterisierung der Idee gerade dieser Individuen naturgemäss herbeigezogen werden müssen. Unter dieser Rücksicht dürfte man die Grösse, die anatomischen Verhältnisse, die Farbe, die Kostümierung, die Oertlichkeit, die Zeit u. s. f. zur Form rechnen. — Aehnlich offenbart jede äussere menschliche

Handlung etwas Uebersinnliches, eine Seele, die ihr gegenüber die Stelle einer Idee vertritt. Die Seele aller Kämpfe des mittelalterlichen Papsttums gegen das Kaisertum bildete das Emporringen der Kirche zur Freiheit und vollen Selbständigkeit, zu jener Stellung, welche nach den Intentionen des göttlichen Stifters ihr von Rechts wegen zukam. Die Jungfrau von Orleans verkörpert den Grundgedanken von der wunderbaren Rettung Frankreichs durch ein schwaches, armes, von Gott zu dieser Tat eigens auserwähltes Mädchen und enthüllt damit die paulinische Wahrheit, dass Gott das Schwache und das, was nichts ist, auserlese, um das Starke zu schanden zu machen. — Demgegenüber fällt die Form bei derartigen Ereignissen mit dem Aeussern, mit der Gestalt, den Akzidentien zusammen, mit bestimmten Handlungen, zeitlichen und örtlichen Umständen, welche zur Veranschaulichung der Ideen dienen sollen.

Ueberhaupt wird jedes geschichtliche Ereignis, jedes Jahrhundert von gewissen leitenden Ideen beherrscht, durch welche es sich von anderen Zeitabschnitten unterscheidet und seine eigentümliche Farbe erhält. In Griechenlands besten Zeiten kämpften Jonismus und Dorismus um die Vorherrschaft, bis endlich beide Teile, durch den fortgesetzten Zwiespalt innerlich gebrochen, der List Philipps II. und dem Genie Alexanders erlagen. Die Geschichte Roms kennzeichnet sich von dessen Königtum an als das allmähliche, stete Emporsteigen des Plebejertums zur vollen Gleichberechtigung mit den Patriziern, als die langsame, konstant sich entwickelnde Demokratisierung der staatlichen Verhältnisse; zuletzt mündete die Demokratenherrschaft naturgemäss in die Regierung der Soldatenkaiser ein. Seit der Reformation erkennen wir das Streben der Fürsten nach dem Absolutismus, und, als Reaktion auf diese Politik, das allmähliche Erwachen und Sichausbilden des Individualismus, die Ueberkünstelung des Lebens, der Politik und der Kunst bei den Grossen, die gänzliche Verarmung der Kleinen, bis schliesslich die entstandenen Gegensätze in der Revolution und den sich ihr anschliessenden Ereignissen mit fürchterlicher Wucht aufeinander platzen. — Das Characteristicum der Gegenwart liegt einerseits in dem grossmächtigen Kampfe der herrlich blühenden Kirche, des Glaubens und des Christentums mit dem Unglauben und der Sittenlosigkeit, anderseits in dem verzweifelten Ringen des Socialismus mit dem Kapitalismus und der Industrie. Der Mittelstand verschwindet, und der Individualismus artet immer mehr aus. Die metaphysischen Disziplinen werden mangelhaft berücksichtigt, es geht der Zug nach realistischem, oder besser, materialistischem Wissen, die Naturwissenschaften haben gewaltige Fortschritte erzielt, Verkehr und Industrie einen ungeahnten Aufschwung genommen. Die einzelnen Staaten pflegen den geharnischten Frieden und bauen ihre wechselseitigen Beziehungen auf dem Misstrauen auf.

Die Geschichte der gesamten Menschheit drückt aber bei der noch so reichen Mannigfaltigkeit und wesentlichen Verschiedenheit der Ideen einzelner Epochen und Jahrhunderte dennoch einen einheitlichen Gedanken aus: das ist die göttliche Vorsehung, welche den Einzelnen wie die Gesamtheit teils offen, teils verhüllt den auf Grund des freien Handelns bestimmten Zielen zulenkt und mittelst der menschlichen Kräfte die in der Ewigkeit entworfenen Pläne verwirklicht. Gott ist zu allerletzt der Grundgedanke, der Kern und die Seele des menschlichen Lebens.

Aehnlich, wie die Geschichte des Menschen, veranschaulicht die vernunftlose Schöpfung, die Natur, ebenfalls bestimmte Ideen, da sie auf Gott als ihren Schöpfer, ihre erhaltende Kraft und ihr Ziel hinweist, die göttliche Macht, Weisheit, Güte und Schönheit wie im Spiegel zu schauen gibt, das Königtum des Menschen und dessen Herrschaft über das Irdische verkündet und selbst noch die Existenz der Sünde bezeugt. Ausserdem symbolisiert z. B. eine Landschaft in den verschiedenen Augenblicken des Tages und Phasen des Jahres die verschiedenartigsten Gedanken und Stimmungen. Wir sehen da blühende Freude und jugendliches Emporstreben, mattes und müdes Absterben, Wehmut,

Trauer und düstere Furchtbarkeit, blutwarmes Leben und die stille Ruhe des Todes, Hoheit und Anmut, überhaupt die schönsten und reichsten Ideen in unberechenbarer Nüancierung verkörpert. Die ganze, grosse Natur ist ein gewaltiges Lied, ohne Worte zwar, aber voll Gehalt und Harmonie.

Mit dem Gesagten glauben wir in genügender Klarheit dargetan zu haben, was man unter Idee und Form eines Einzelwesens oder einer Gesamtheit derselben fassen könnte. Indessen muss wohl beachtet werden, dass die genannten Elemente nicht als zwei geschiedene oder physisch trennbare Teile einander gegenüberstehen; sie sind vielmehr organisch mit einander verwachsen. Die Idee bildet das Prinzip, die Substanz, die von ihrer Form oder ihren Akzidentien umkleidet wird. Die Idee ist das Uebersinnliche und Belebende, die Form soll dagegen der Ausdruck, die Sprache, die Farbe, das sinnlich Wahrnehmbare sein, wodurch die Erkenntnis der Idee vermittelt wird. Und beide Bestandteile bilden in Verbindung mit einander den einen individuellen Gegenstand, die eine Handlung, das eine Ereignis.

Der Realismus verlangt die getreue Wiedergabe der Dinge, und damit muss er folgerichtig vom Künstler fordern, dass derselbe beide Elemente, Idee und Form seines Vorwurfes, in entsprechender Weise berücksichtige. Darum sieht er sich genötigt, dem Verismus entgegenzutreten, der sich sehr häufig auch unter dem Namen Naturalismus¹⁾ einführt.

Der Verismus bezeichnet jene Kunstrichtung, welche in ihren Werken die Idee und das Wesen der Dinge als etwas Nebensächliches anschaut und deren prägnante Hervorhebung unterlässt, dafür aber bei der Darstellung der Form photographische Treue, gewissenhafte Durchführung der Einzelheiten, genaue und strenge Wiedergabe aller Aeusserlichkeiten haben will. Er wendet dieses Gesetz auf die Zeichnung der Geschichte²⁾ und der Natur an und bedient sich derselben sklavischen Kopie und Detailschilderung, die dem gewissenhaften, quellenforschenden Geschichtschreiber, dem photographischen Apparat und den Illustrationen eigen sind, die in Lehrbüchern der Naturgeschichte stehen.

Wir könnten der genannten Kunstrichtung diese minutiöse, mehr als gewissenhafte Wiedergabe des rein Akzidentellen noch zu gute halten; ihre Sünde besteht hauptsächlich in der Vernachlässigung der Idee. Indem sie in ihren Schöpfungen die Seele, das Prinzip des Lebens, nicht ausprägt und bloss auf der Oberfläche ihres Gegenstandes stehen bleibt, bloss die Schale, die Hülle zeichnet, gibt sie bei aller äussern Wahrheit die wesentliche Wahrheit preis, erzeugt keineswegs Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit und führt nur mit Unrecht den Namen Verismus. Ihre Werke sind keine Nachahmungen der Natur, der Geschichte und der Gegenwart, die überall voll Leben uns entgegentreten; sie lassen sich eher mit totgeborenen Kindern, mit Leichen, Wachfiguren und seelenlosen Geschöpfen vergleichen. Was hat es denn für einen Zweck, in einem historischen Drama die Annalen mit strengster Genauigkeit zu notieren, unterdessen aber

¹⁾ Dieser Naturalismus darf nicht mit jenem verwechselt werden, von dem wir oben (Vergl. S. 30) sprachen.

²⁾ Von der veristischen Wiedergabe der Geschichte sagt Kuhn: „Die moderne Kunstrichtung strebt eine geschichtliche und antiquarische Treue im Ragenausdruck, im Kostüme, kurz in allen Teilen der Erscheinung bis in die kleinsten und unbedeutendsten Teile des sogenannten Beiwerks an. Das ist gewiss, dass sich dergleichen nie in zerstreuer, auffällender oder störender Weise hervordrängen darf, vorab im höheren Stile und in der monumentalen Kunst. Giotto, Michelangelo, Raffaello und alle die grössten älteren Maler hielten sich hierin an allgemeine Typen und vermieden alle und jede antiquarische Schaustellung, um das Wesentliche nicht zu beeinträchtigen. Die heutige koloristische Schule gefällt sich in der treuesten Wiedergabe der Natur und des geschichtlichen Beiwerks. Die Folgen sind aber nicht ausgeblieben; so findet auf den Kunstausstellungen z. B. die echte Historienmalerei selten einen Vertreter. Was den Namen von Geschichtsbildern trägt, sind ägyptische, griechische, römische, arabische Kostümbilder, Ceremonienbilder, Architekturbilder, mittelalterliches Genre u. s. f., mit andern Worten, bei der antiquarischen Genauigkeit und koloristischen Bravour zieht die Hauptsache, die Idee, den kürzern.“ Kunstgeschichte, Einleitung LIX.

den Geist, den grossen Gedanken unter der Hand zu verlieren? Was nützt es, Helden, Ereignisse und Zustände mit rein äusserlicher, bis in die Details gehender Charakteristik vorzuführen, das Aeussere der Gesellschaft zu konterfeien, ohne die tieferen und belebenden Kräfte herauszutreiben? Was nützt dem Landschaftsbilde die naturgeschichtliche Treue ohne das Uebersinnliche, ohne das Leben, das in der wirklichen Landschaft pulsiert?

Nicht die Form ist es, was den Künstler in erster Linie interessieren muss, sondern die Idee. Der Grund liegt auf der Hand. Sollen nämlich die Dinge der Objektivität entsprechend gezeichnet werden, dann muss zunächst das Wesen derselben zur Darstellung gelangen.

Das Wesen, die bestimmte Idee ist es ja, was das Ding, das historische Ereignis, das Naturstück zu dem macht, was es ist. Das Leben des Kaisers Friedrich II. werden wir nie verstehen, wenn wir nicht in dessen Seele hineinblicken, seine Anschauungen, seine Prinzipien und seine Individualität kennen lernen. Seine Stellung zur Kirche, sein Kampf gegen das Papsttum und sein Kreuzzug sind ohne die Kenntnis des mittelalterlichen Geisteslebens völlig unbegreifliche Dinge. Bei der Darstellung eines historischen Ereignisses wollen wir darum vor allem die Triebfedern, die tiefer liegenden Gründe, kurz und gut, die Idee erfahren. Ohne diese haben wir Bruchstücke, lose Einzelheiten in der Hand; wo ist aber der Geist, der das Einzelne zum Ganzen erhebt, es beherrscht und ihm das charakteristische Gepräge gibt, d. h. dieses eine Ereignis zu dem macht, was es seinem eigentlichen und innersten Wesen nach war?¹⁾

Treffend spricht auch Grillparzer die Forderung des Realismus rücksichtlich der geschichtlichen Idee aus: „Der Geschichtschreiber weiss wenig, der Dichter muss alles wissen.“ Ja, der Künstler muss in die Tiefen der Geschichte und des Lebens hinabsteigen, aus den verzeichneten Tatsachen ihren organischen Zusammenhang in seiner ganzen Weite ergründen, aus ihnen die tiefer liegende, den Laien verhüllte Bedeutung herauslesen, und während sich der Historiker mehrfach mit der Feststellung der Fakta begnügt, hat der Künstler das Bewusstsein, dass er, um etwas Ganzes zu leisten, vorab die unter der Hülle der äusseren Umstände verborgenen Gedanken ausschöpfen muss. Das Nämliche sagt Wildenbruch im Motto zu „Karolinger“:

Der Historiker liest im Buch der Geschichte die Zeilen,
Zwischen den Zeilen den Sinn liest und erklärt der Poet.

Für die Darstellung des Psychischen und Physischen im Menschen, bei Wiedergabe der Natur, eines Stillebens, einer Landschaft, beim Porträt gilt das nämliche Gesetz; auch hier ist zunächst das Wesen, die Seele, der Charakter, der dem Vorwurfe innewohnt, zu versinnlichen.²⁾

¹⁾ Jungmann führt für die entsprechende Würdigung ein weiteres Argument an: „Das Gemüt des Menschen ist viel zu nobel angelegt, als dass es bloss in prächtigen Farben und dem Leibe nach schönen Gestalten und kunstreicher Lichtwirkung einen eigentlichen, wahren Genuss zu finden vermöchte; das Gemüt des Menschen ist, Dank der Liebe dessen, der ihn gemacht, zu tief moralisch, die ewigen Gesetze des freien Tuns sind mit seinem ganzen Fühlen und Sein zu innig verwachsen, als dass es in der technisch noch so vollendeten Darstellung eines Ereignisses etwas mehr sehen könnte, als eben eine Vergeudung reicher technischer Mittel.“ Aesthetik II, n. 314 S. 141. — Das menschliche Gemüt verlangt eben vom Kunstwerke den Ausdruck einer ihm verwandten Seele.

²⁾ Von dem „heiligen Bartholomäus“ von Agrate in Mailand bemerkt Kuhn (a. o. O. S. XII.): „Der Apostel ist dargestellt, wie er die ihm nach der Legende vom Leibe gerissene Haut auf den Armen trägt; das Standbild ist in der Tat eine grosse technische Leistung des Meissels und ein ausgezeichnetes Anschauungsmittel für die Muskellehre; der künstlerische und aesthetische Wert dagegen ist überaus gering, weil es keine Idee, keinen Gedanken verkörpert, sondern nur eben ein Werk der Mache und Handfertigkeit ist.“ — In dieser Art der Durchführung liegt unseres Erachtens der Grund, weshalb genanntes Standbild „nicht dazu angetan ist, aesthetisches Wohlgefallen, wohl aber kaltes Grauen zu wecken.“ Wäre es Agrate angelegen gewesen, seine Schöpfung gedankenvoll zu vertiefen, dann liesse sich der bei derartigen Erzeugnissen so leicht erklärbare Eckel wohl überwinden. Das Gedankenvolle, die Idee im „jüngsten Gericht“ von Michelangelo, sowie beim Rosskampf in der „Schlacht bei Anghiari“ und bei dem „Borgobrand“ von Raffael ist es ja auch, was beim Anblick dieser Kunstwerke den Widerwillen vollkommen in den Hintergrund drängt.

Gelingt es nun dem Künstler, seinen Stoff seelenvoll zu beleben und an ihm die Wesensbedeutung zum Ausdruck zu bringen, dann erreicht der einfachste und geringfügigste Gegenstand seine schöne Wirkung und erhebt sich zu einem sinn- und poesievollen Ereignis.¹⁾ — Der echte Künstler muss sich eben dadurch bewähren, dass er mit divinatorischem Geiste überall in das Wesen hineinschaut, für die Natur ein tiefes Verständnis besitzt, die Geheimnisse derselben ahnt, in den Blättern und Blüten, im Sturm und Donner, im Rauschen des Meeres das Verhüllte empfindet und aus der Natur die eingeschriebenen Gedanken herausliest, wo andere Sterbliche in ihrer nüchternen Art nichts oder nur wenig zu entdecken vermögen, wie der „Friedel“ von Baumbach, der beim Anhören des Nachtigallensanges bei sich dachte:

Die Nachtigall ein Vogel ist,
Der fleissig singt und Würmer frisst.

Mit plastischer Anschaulichkeit zeichnet Sudermann in seinem „Sodoms Ende“ das Verhältnis, welches das Genie im Gegensatz zum Philistertum zur Natur einnimmt: da schauen der geniale Maler Willy Janikow und der Fachmensch Riemann vom Fenster aus auf den Sonnenschein, der auf die Dächer fällt. „Sieh mal, sagt Willy zu Riemann, sieh mal, wie sie da glühend über dem Meer von Dächern liegt Wer das malen könnte!“

Riemann: Mal's doch!

Willy: Und die wellenschlagenden Gelüste alle darunter? . . . Jede Rauchwolke ein Dunst von unausgegorener Leidenschaft! Jedes Dach ein steingewordener Frevel! Wie will man das malen?

Riemann: Merkwürdig! Ich sehe nichts, wie Sonnenschein.

Willy: Du bist eben ein Philister!

Das beweist die Verwandtschaft des Künstlers mit der gesamten Natur, deren Akkorde in seinem Gemüte Wiederhall finden, wenngleich auch hie und da ein überreizter, ungesunder Ton in der Harmonie des Dichterherzens mitklingt, was die eben angeführten Worte Willy's nur zu deutlich fühlen lassen. Herrlich redet auch Göthe vom Zusammenhang des Künstlers mit der Natur:

Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts. „Torquato Tasso“.

Diesem Umstande, der Ausprägung der Idee, hat der Künstler zu verdanken, dass seine Werke nach den Worten des Aristoteles „wahrer und ernster sind als die Geschichte“ und — fügen wir bei — als die Naturgeschichte. Die genannten Disziplinen bieten so häufig bloss die Schale, das Aeussere der Dinge, verhüllen unter der Masse von Einzelheiten die Idee des geschichtlichen Vorganges, und unterdessen zielt das künstlerische Schaffen gerade darauf ab, das Wesen zu zeigen.

Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, dass den Ideen in bestimmten, nackten Worten Ausdruck geliehen werden müsste, etwa in der Weise, wie Schiller es zu wiederholten malen tut. In der „Jungfrau von Orleans“ fasst er die Quintessenz des Ganzen in den Worten zusammen:

. Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht; —

¹⁾ Kuhn fragt sich: „Was ist an sich inhaltschwerer, als der Vorwurf, den sich Gerard Dow für ein Genrebild gewählt, welches sich gegenwärtig in Wien befindet: eine alte Frau beugt sich aus dem Fenster, um ihre Levkojen zu begiessen? Allein der Künstler legt in die Züge der Greisin einen so charakteristischen Ausdruck des stillen, harmlosen Behagens nach des Tages Mühen und Sorgen und in das Kolorit eine so ruhige, friedliche Stimmung, dass das Bild zum Gedichte wird, welches dem Gefühle und der Phantasie eine ganze, rührende Geschichte aus dem innern Leben erzählt. Das ist Kunst, das ist das Schöne, dass das tiefste Geheimnis, der Gehalt, die Idee eines Gegenstandes oder Vorganges in so fesselnder Weise dargestellt werden.“
A. o. O. S. VII.

im „Kampf mit dem Drachen“ heisst es:

Mut zeigt auch der Mameluck,
Gehorsam ist des Christen Schmuck; —

im „Ring des Polykrates“ sagt der Dichter:

Des Lebens ungemischte Freude
Ward keinem Irdischen zuteil.

Dieses Verfahren mag sehr oft wundervolle Wirkungen erzielen, namentlich wenn der Dichter versteht, den absoluten Gewinn seiner Darstellung im richtigen Momente zu nennen; notwendig ist es nicht, zumal der Zuschauer denselben durch eigene Tätigkeit abstrahieren und erkennen kann.

Einmal fehlen der bildenden Kunst die technischen Mittel, ihre Ideen in der genannten Weise zu fixieren. Dann begnügen sich die grössten Dichter vielfach damit, lebendige, warme Handlungen rein objektiv niederzuschreiben. Shakespeare, Grillparzer und wohl auch Göthe lassen ihre Helden auftreten und handeln, ohne die subjektive Absicht hervorzukehren, als handle es sich um die Wiedergabe einer bestimmten Idee. Auch sind es nicht die Worte, die Töne und Farben, welche das eigentliche künstlerische Mittel ausmachen, sondern das Bild; ersteres sind rein technische Mittel, durch welche das Bild geschaffen werden soll. Wenn also die Kunst es zustande bringt, in richtig getroffenen Bildern das Wesen ihrer Stoffe zu verkörpern, so hat sie ihren Zweck erreicht und hat es nicht mehr nötig, den Namen und die Idee derselben noch in nackter Form zu äussern.

Indessen ist der Historiker ebenso wie der Dichter imstande, die Ideen der Geschichte zu notieren und bringt dies, sofern er über sein Thema philosophiert, in einer vielleicht noch fasslicheren und bündigeren Weise zuwege als letzterer. In der Kunst ist alles auf eine lebensvolle Verkörperung abgestellt. Im Leben und durch das Leben soll sich das Wesen der Dinge aussprechen; Lebendiges soll im Bilde geboten werden. So macht sich zwischen dem Künstler und dem Historiker ein wesentlicher Gegensatz geltend. Ersterer versetzt das Vergangene in die Gegenwart, lässt den Vorgang, den er darstellt, sich nochmals voll und ganz, wenn auch nur im Bilde, abspielen, und weckt die toten Tatsachen zu neuem Leben. Er berührt mit seinem Geiste das historische Ereignis und dasselbe wiederholt sich, die Helden steigen aus ihren Gräbern, um ihr Leben neuerdings zu durchleben:

Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf;
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.

„Torquato Tasso“ v. Göthe.

Der Geschichtschreiber berichtet dagegen das Vergangene als ein Vergangenes, Abgestorbenes und wird selbst zum Künstler, sobald sein Vortrag sich so lebensvoll ausnimmt, als entwickle sich die Geschichte von Neuem. Der Historiker beschreibt uns die Gestalten und erzählt von ihren Taten, der Dichter aber führt die Gestalten selbst auf die Bühne und lässt sie handeln.

Gleich verfährt der Künstler bei der Darstellung der Natur; stets hat er die Idee lebensvoll aufzufassen, lebensvoll und organisch im Bilde auszudrücken; aus seiner Schöpfung soll man herausfühlen und erkennen, dass die Idee das Schaffende und Belebende ausmacht, dass Idee und Leben mit einander eins sind. Der Philosoph scheidet die verschiedenen Seelenkräfte von einander und betrachtet sie je für sich allein; der Dichter zeichnet den Menschen, wie er einheitlich lebt, denkt und handelt, wie in ihm ein einziger Gedanke, ein einziger Willensakt im Momente Herz und Leib erfassen, alle Züge des Antlitzes mit einem Schlage eigentümlich verändern und in alle Glieder bestimmend hineinfiessen:

Es ist mit der Gedankenfabrik
Wie mit einem Webermeisterstück,
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schiffelein herüber, hinüberschiessen,
Die Fäden ungesehen fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt. „Faust.“

Leben muss sich äussern in der Zeichnung der einfachsten Naturscene, im Porträt ebensogut, wie in der Darstellung des Sturmes, der über eine Gegend dahintrast. Der Künstler schafft also in Wahrheit lebende Bilder.¹⁾

Dementsprechend finden sowohl die bildenden, wie die redenden Künste ihre vornehmste Aufgabe in der Darstellung von menschlichem Leben und menschlicher Handlung. Nirgends in der gesamten Natur, welche ihren unwandelbaren Gesetzen mit Notwendigkeit gehorcht, offenbart sich nämlich mehr Leben, Bewegung und Wechsel, als in der Geschichte des Menschen, der vermöge seiner freien Selbstbestimmung die Möglichkeit hat, etwas zu tun oder zu unterlassen, zwischen verschiedenen Tätigkeiten zu wählen und sogar die Macht besitzt, sich in der mannigfaltigsten Weise gegen das Gesetz aufzulehnen. Diese Tatsache hat zur Folge, dass sich hier auf Erden nichts Lebensvolleres vorstellen lässt, als das menschliche Leben; und solange der Kunst die Aufgabe zufällt, Leben vorzuführen, wird die Darstellung des Menschen ihr geeignetster Stoff und ihr schönstes Ziel bleiben.²⁾

Und dieses Leben soll ein bestimmtes, individuelles sein! Jeder Mensch, jede Gestalt soll nebst den allgemeinen, der Natur als solchen entsprechenden Merkmalen ihr eigenes und eigentümliches Leben ausatmen. In „Götz von Berlichingen“ findet sich keine Person, die einer zweiten völlig gleichsähe; es herrscht darin eine Mannigfaltigkeit der Charaktere, dass man sich den Ausspruch, den Schubert anlässlich des erstmaligen Erscheinens dieses Dramas getan hat, einigermaßen erklären kann: „Götz von Berlichingen! Die Hand auf das Herz! Gen Himmel geschaut und dem Genius der Deutschen gedankt, der uns in diesen Zeiten einen Shakespeare geschenkt!“

Der Künstler nehme sich doch die Wirklichkeit zum Vorbild, die mit jedem Augenblicke neue Charaktere, neue Gesichtsbildungen erzeugt! Dann erst wird er die Welt so geben, wie sie ist, und den Ansprüchen des Realismus genügen, wenn er gleiches, gleich mannigfaltiges und individuelles Leben schafft wie diese. Gelingt es ihm,

¹⁾ Der Maler drückt das Leben im Nebeneinander aus; er greift aus fortlaufenden Handlungen bedeutungsvolle Momente heraus oder gibt sich mit der Abbildung von Zuständen, von Landschaften u. s. f. ab, darf aber auch hier das Leben nicht vermissen lassen. Die redenden Künste führen ihren Gegenstand durch sich entwickelnde und abschliessende Handlung, also durch Leben vor. Die schildernde Poesie muss nicht weniger, als die erzählende und dramatische, ihren Gegenstand durch aufeinanderfolgende Handlung beleben, solange sie auf Kunst Anspruch erheben will, und der Grund hiefür ist einleuchtend; für's erste besitzt sie die technischen Mittel nicht, um nach Art des Malers Landschaften abzubilden; für die tausendfachen Nüancierungen einer einzigen Farbe stehen ihr nur wenige Begriffe zur Verfügung, während dessen der Maler jede Farbwirkung wiederzugeben vermag. Sodann drängen sie ihre eigenen technischen Mittel, die Worte, welche entstehen und vergehen, zur Darstellung einer lebensvollen Aufeinanderfolge hin.

²⁾ Kuhn sagt: „Der fruchtbarste und höchste Gegenstand der bildenden Kunst wird immer die menschliche Gestalt sein; aber nicht ihre stereometrischen und anatomischen Formen sind es, welche einen besonderen ästhetischen Reiz des Wohlgefallens auf die Phantasie ausüben; . . . was den Linien, Formen, Verhältnissen und Gliedern der menschlichen Gestalt einen viel höheren Reiz und eine viel grössere Bedeutung gibt, ist, weil sie die Werkzeuge und der Sitz der in ihnen wirksamen, natürlichen Kräfte und noch mehr die Vermittler und Träger der höchsten geistigen Fähigkeiten und des seelischen Schaffens sind.“ A. o. O. S. IX.

Diese Erwägung legt uns den Schluss nahe, dass die Zeichnung der leblosen Natur oder der vernunftlosen Schöpfung im allgemeinen eine mehr untergeordnete Stellung einnehmen und hauptsächlich als Hintergrund und Boden dienen soll, auf dem sich menschliche Handlung abwickelt. Es ist daher weniger zu billigen, dass man die Tier- und Landschaftsmalerei und die schildernde Poesie als selbständige Kunstgattungen anzusehen und zu behandeln begonnen hat.

aus dem Leben und der Natur so recht rücksichtslos ein Stück herauszuschneiden, dann hat er für die Kunst gearbeitet und noch mehr getan, als derjenige, von dem Jean Paul sagt: „Wer einen schönen Charakter zeichnet, der schenkt der Welt einen Heiligen“; dann hat er etwas geschaffen,

Was mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt. „Faust.“

Der Zuschauer wird da unmittelbar ergriffen. Die Saiten seines Herzens klingen von dem Leben nach, das ihm aus dem Kunstwerk entgegentönt, und er lässt nicht nach, bis seine Seele nicht das Ganze gleichsam in sich aufgenommen und aufgesogen hat und endlich im Besitze der genossenen Schönheit ausruht. In dieser lebendigen Auffassung wird das gewählte Thema im allgemeinen kaum mehr berücksichtigt werden. Ob der Künstler das Alltagsleben einer schlichten Bauernfamilie, das Treiben der Bettler, der Diebe, der Irren u. s. f., den Fabriksaal, das Wirtshaus, die Werkstätte darstellt oder zu grossen Stoffen greift, erschütternde Ereignisse, in das staatliche und kirchliche Leben tief einschneidende Tatsachen behandelt, alles wird zum wahren Kunstwerk, zu einer in ihrer Art bedeutungsvollen Schöpfung.

Um aber dieses Leben im Bilde erzeugen zu können, dazu ist Künstlerbegabung, dazu ist Gestaltungskraft unerlässlich. Ohne dieselbe wird der ausgebildetste Theoretiker nichts erreichen und seine Erzählung niemals das Vollblutleben empfangen. Den trockenen Kunstbaumeistern gelten die Worte Fausts:

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!
Sitzt nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von anderem Schmaus
Und blas't die kümmerlichen Flammen
Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus!
Bewunderung von Kindern und Affen,
Wenn Euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.

Die Gestaltungskraft ist ein Teil jener Gabe, welche den Künstler über den Gebildeten und Gelehrten erhebt und ihm in der Menschheit eine vornehme Sonderstellung anweist. Sie ist es, was den Künstler zum Herrn und Meister seines Stoffes macht; mit ihr schlägt er aus dem sprödesten Stein Leben heraus, haucht toten Stoffmassen warme Natur ein; durch sie wird er zum Schöpfer und zum schönsten Abbild des göttlichen Schöpfers, dessen Machtwort einer grossen und schönen Welt Wirklichkeit und Leben gab. Lessing hat in seiner „Emilia Galotti“ allerdings versucht, den Charakteren Prägnanz und Individualität zu geben, und er hat dieses Ziel wirklich erreicht; allein wir tadeln gewiss nicht ganz mit Unrecht, dass er sie nicht mit dem wahren, natürlichen, aus der Tiefe der Seele hervorströmenden Leben erwärmt hat. Seine Gestalten scheinen mehr die Erzeugnisse der mühsam aufbauenden und zusammensetzenden Vernunft zu sein, als die Kinder des fröhlich und stolz schaffenden Dichtergemütes. Und dieser Mangel an innerer Lebensfähigkeit zeigt sich im genannten Drama um so augenfälliger, wenn wir ihm die Shakespeare'schen Gestalten oder das Reiterstandbild des Bart. Colleoni von Verrochio entgegenhalten. Letztere leben, man sieht es ihnen an, wie ihr Herz pulsiert, man hört ihre Atemzüge, und ihr Geist, ihre Seele sprüht aus ihren Blicken, redet deutlich und vernehmbar aus der Stellung des Körpers, aus den Bewegungen der Glieder, wie aus deren Ruhe.

Das Heraustreiben des Wesens und der Idee, deren lebenswahre, mit dem Wesen und Leben der Wirklichkeit voll und ganz übereinstimmende Gestaltung ist es also, was dem Erzeugnisse des Dichters die Weihe der Kunst gibt. Allein so streng wir hier die Idee betonen, möchten wir doch nicht, dass daraus der Schluss gezogen würde, als wäre

die Behandlung der Form etwas mehr oder weniger Gleichgiltiges. Auch nach dieser Richtung sollen die Dinge womöglich in der Weise gegeben werden, wie sie in Geschichte und Natur uns entgegentreten.

Die Form gehört nämlich unter Umständen¹⁾ derart zu ihrer Idee, die Akzidentien sind oft mit ihrer Substanz so innig verwachsen, dass sie den Blättern und Blüten zu vergleichen sind, welche der Stamm treibt. Jede Zeit, jede Epoche schafft sich ihr eigenes Gewand. Die Beschaffenheit des Landes, seines Klimas, die äusseren Einrichtungen eines Volkes, die Art der Lebensführung, die Religion, der Kultus, alles wirkt auf die Volksseele ein und bedingt deren charakteristische Geschichte. Dann ist es wieder die Volksseele selbst, die sich auf Grund ihrer religiösen, philosophischen und politischen Anschauungen das Leben, die Sitten und die Sprache in eigentümlicher Weise ausbildet. In dieser Hinsicht besteht eine organische Wechselbeziehung zwischen dem innern und äusseren Menschen, zwischen dem Denken und Fühlen der Gesellschaft und ihrem Kolorit. — Und die nämliche Erscheinung bemerken wir an den Einzeldingen; auch hier ist gerade die vorhandene Form oft die notwendige Sprache, der notwendige Ausdruck. Der Charakter eines Individuums offenbart sich ja nicht selten in der Eigentümlichkeit gerade dieser Augen, dieser Gesichtsbildung und Farbe, dieser Körperstellung, dieser Handlungen und Bewegungen. Würde der Künstler nun diese Form vernachlässigen, würde er sie nicht so darstellen, wie sie ist, so würde er in zahlreichen Fällen auch das Wesen, die Idee und den Charakter nicht treffen.

Einmal soll die geschichtliche Form, wenn immer möglich, gewahrt werden. Wir mögen die Auffassung des „Heliand“ naiv finden, in welchem der Heiland als Herzog mit den Aposteln, seinen Schwertdegen, von Burg zu Burg zieht, wir erkennen darin, wie damals bei den alten Sachsen das Christentum bereits Fleisch und Blut angenommen hatte; immerhin erscheint diese Darstellungsart ebensowenig vorbildlich, als das Verfahren des Mittelalters, in den Passionsspielen den Heiland als Bischof, die Apostel als Priester und die übrigen Rollen in zeitgenössischem Kostüme einzuführen. Unter der gleichen Rücksicht fehlerhaft war es, wenn die Maler einer gewissen Epoche die Tatsachen und Gestalten des Evangeliums mit einem für ihre Zeit modernen Gewande ausstatteten, oder wenn auf der französischen Bühne des vorigen Jahrhunderts die griechischen Helden im Kleide von Cavalieren aus ihrem Rococo-Zeitalter auftraten.

Dazu kommt die Naturtreue in der Wiedergabe der Form, die Richtigkeit in den anatomischen Verhältnissen, die wahre Zeichnung des Faltenwurfes, des Hintergrundes, die entsprechende Verteilung von Licht und Schatten, die richtige Darstellung der Perspektive und der verschiedenen Farbenwirkungen. Nach dieser Richtung erreichte die bildende Kunst des Mittelalters die Höhe nicht, auf der die Künstler Griechenlands und der Renaissance standen, die in der Zeichnung des menschlichen Leibes vollends Virtuosen waren. Ebenso wenig mag sie der brillierenden Technik und Farbenwirkung der gegenwärtigen Kunst nachkommen.

Um etwaigen Missverständnissen zu begegnen, muss bemerkt werden, dass die lebensvolle Darstellung der Idee und Form, wie wir sie oben als verschiedene Momente behandelt haben, von seiten des Künstlers nicht etwa verschiedene Tätigkeiten voraussetzt, sondern in Verbindung mit der idealisierenden Tätigkeit, auf deren Besprechung wir gleich übergeben werden, das eine künstlerische Schaffen ausmacht. Der

¹⁾ Wir sagen, unter Umständen; denn nicht jedes Aeussere gehört wesentlich zur Charakterisierung des Individuums. Das glatte Antlitz, die frische Lebensfarbe sind Zeichen der Jugend, die Furchen und Runzeln, die scharf ausgeprägten Züge verraten das Alter, müssen also notwendig in die Darstellung hineingezogen werden. Allein es gibt noch andere, rein äusserliche Formen, die weder aus der Natur, noch aus der Individualität entspringen, sondern ganz willkürlich durch zufällige, äussere Einflüsse bedingt werden und darum für die Charakterisierung keine Bedeutung haben.

Philosoph macht Ausscheidungen, trennt gebundene Teile und betrachtet die einzelnen Seiten des künstlerischen Schaffens für sich, um auf diese Art dessen Wesen zu ergründen. Aber dieses Schaffen selbst ist nur eine einheitliche Tätigkeit. Ausprägen der Idee, Darstellung der Form, und Idealisieren: das alles geschieht in demselben Momente, in welchem die Linien geführt und die Farben aufgetragen werden.

Damit soll nicht gesagt werden, dass schon beim Beginn des Schaffens dem Künstlergeiste das Ideal deutlich und plastisch vorschwebt. Oft hat der Dichter bloss ein halbfertiges Bild in seiner Seele, er kennt Plan, Richtung und Ziel, ohne sich über die einzelnen Züge und Linien Rechenschaft geben zu können; erst im Verlaufe der Arbeit entwickelt sich die klare Idee und reift das Bild aus.

Das in diesem Kapitel entwickelte Kunstgesetz figurirt bei Manchen unter dem Namen „Idealrealismus“, einem Ausdruck, der nach unserem Dafürhalten sehr unpassend gewählt wurde, und zwar nicht bloss wegen seines hegelianistischen Anstriches¹⁾, sondern mehr noch deshalb, weil er das nicht besagt, was man mit ihm bezeichnen wissen will. — Offenbar soll die erste Hälfte des Wortes, nämlich der Begriff „Idealismus“ sich auf die Idee, die zweite Hälfte aber, „Realismus“, auf die Form beziehen. Aber ist denn die Idee nicht auch eine „Res“, dass sie nicht mit dem Ausdrucke „Realismus“ bezeichnet werden könnte? Enthält das Uebersinnliche und das Geistige, das Wesen und die Substanz nicht schon an sich viel mehr Realität, als irgend etwas, das nicht geistig oder übersinnlich ist? Kann auf der andern Seite die Form ein für sich bestehendes Reales bedeuten? Vermag sie überhaupt ohne die Idee, vermögen die Akzidentien ohne ein Subjekt, ohne eine Substanz zu existieren, oder erhalten sie nicht erst dann Realität, wenn ihnen eine Idee, eine Substanz zu Grunde liegt? Der Ausdruck „Idealrealismus“ empfängt einzig im Sinne Hegels seine natürliche Bedeutung, freilich eine pantheistische.

Das Idealisieren.

Im vorigen Kapitel sind wir für die entsprechende Würdigung von Idee und Form eingestanden. Nun bildet aber die Idee, als das Wesen und die Substanz des künstlerischen Stoffes, den vornehmeren Teil und verlangt deshalb naturgemäss eine ihrem Werte entsprechende grössere Aufmerksamkeit in der Behandlung, als die Form. Um dieser Aufgabe gerecht werden zu können, um die Idee in der genannten Weise herauszuheben, sieht sich der Künstler weitaus in den meisten Fällen genötigt, an der Form gewisse Aenderungen vorzunehmen, d. h. er muss idealisieren.

Das Idealisieren bezeichnet jene Tätigkeit, durch welche der Künstler teils mit bewusster Absicht teils auch ohne diese, an der Form seines Stoffes Umänderungen trifft in der Absicht, dass die Idee um so schärfer hervortrete. Es erstreckt sich lediglich auf das Formelle und Akzidentelle, niemals auf das Wesen und die Idee der Dinge, Personen, Handlungen und Ereignisse, wie das aus der bisherigen Erörterung ersichtlich ist. Die Hauptsache, das Wesentliche muss unversehrt auf das Kunstwerk übertragen werden; Veränderungen nach dieser Seite würden die Dinge nicht mehr so zeigen, wie sie sind, und würden die Kunst zur Lügnerin machen.

Idealisiert wird ein historischer Stoff in seiner Form dadurch, dass zeitlich und örtlich auseinanderliegende Tatsachen, so weit es ohne Beeinträchtigung des Wesens geschehen kann, auf einen kleinen Zeitraum eingeschränkt, beziehungsweise örtlich vereinheitlicht werden. Man streicht minderwichtige Umstände, die für das Herausstrahlen der Idee von geringer Bedeutung sind oder dasselbe gar behindern. Tatsachen, die zur

¹⁾ Vergl. o. S. 14.

Charakterisierung des Zeitgeistes, der handelnden Personen und ihrer Verhältnisse nichts beitragen, werden übergangen, Momente, welche der Geschichtschreiber bloss andeutet oder von ferne ahnen lässt, herausgetrieben und ausgebildet, die von der Geschichte gelassenen Lücken durch eigene Erfindungen in einer der Natur des Stoffes entsprechenden Weise ausgefüllt und auf diese Art neue Nebenumstände angefügt, die geeignet sind, den Grundgedanken plastischer zu markieren. Die Hauptmomente, d. h. jene Momente, welche den Kern und die Seele ausmachen, werden zusammengedrängt, organisch miteinander verbunden und zu einem einheitlichen, festgeschlossenen Ganzen erhoben. Das heisst den Gegenstand nach seiner historischen und psychologischen Seite idealisieren und ist das Ergebnis des seelischen Prozesses, den der Stoff im Künstler durchgemacht hat. Der Gegenstand wird geadelt, vertieft und in seinem innersten Wesen erneuert. Durch besagtes Verfahren wird die Geschichtlichkeit des Kunstwerkes keineswegs verletzt; im Gegenteil, die eigentliche Wirklichkeit tritt viel schärfer hervor, und die geschichtliche Darstellung wird geschichtlicher als die Geschichte selbst. Hiebei muss noch bemerkt werden, dass Tatsachen, die wegen ihres äussern Aufwandes oder als Abschluss einer langen Reihe von Kämpfen in der Geschichte als Hauptmomente gelten, für die Kunst häufig von geringem Belang sind. Die Krönung Karls VII. in „Jungfrau von Orleans“ besitzt beispielshalber bloss sekundäre Bedeutung; viel wichtiger war es Schiller, uns in das Seelenleben der Jungfrau bei ihrem Steigen und Fallen hineinschauen zu lassen. Die Geschichte zeigt uns vielfach bloss das Gewordene, die vollendete Tatsache; die Kunst geht darauf aus, das Werden derselben vorzuführen, die Geschichte berichtet die Bekehrung des Thomas Becket, die Kunst veranschaulicht sie und lässt sie sich vollziehen.

In Rücksicht auf die physische Natur idealisiert der Künstler seinen Stoff, wenn er seine Gestalten physisch einheitlicher und gehobener denken und reden lässt, beim Porträtieren von nichtssagenden Zufälligkeiten im Antlitz, am Körper, an seiner Stellung, Haltung und Gewandung absieht, dafür sich aber die Mühe nimmt, die Seele, ihre Denkweise, ihre Leidenschaften in Verbindung mit der momentanen Gemütsstimmung auszuprägen, und zu diesem Zwecke Farben und Striche aufträgt, welche sich auf dem Antlitz der dargestellten Person nicht so stark zeigen, die aber zur Charakterisierung vorzüglich dienen. Er idealisiert die Darstellung der leblosen Natur durch Herausheben günstig wirkender Farbenkontraste und durch Umschleiern von andern Farbenwirkungen. Schon darin liegt eine Idealisierung, dass die gesamte Schönheit einer grossen Landschaft, ihre Seele und ihr Kolorit in dem engen Raum von vier Rahmen gefasst und festgehalten werden.

Hiemit haben wir einigermaßen angedeutet, was wir uns unter der Tätigkeit des Idealisierens vorstellen. Diese echt künstlerische Tätigkeit wird sich indessen wohl nie ganz ergründen lassen; sie bildet mit der gestaltenden und belebenden Tätigkeit ein Geheimnis der Künstlernatur.

Die Notwendigkeit des Idealisierens für die Kunst wird von Niemand im Ernste bestritten, am wenigsten vom Realismus, der auf Grund seines Prinzips sie geradezu verfechten muss. Einmal ist das Idealisieren im Wesen des menschlichen Denkens und Handelns begründet. Wer immer eine Begebenheit erzählt, von einem Ereignis einen Bericht gibt, idealisiert unwillkürlich und bestrebt sich, über das Unbedeutende hinwegzugehen, sowie die hauptsächlichen und charakteristischen Merkmale mit Nachdruck zu nennen.¹⁾

¹⁾ „Der Aesthetiker Vischer und nach ihm Lotze haben in scharfsinniger Weise den Nachweis geliefert, wie sehr der menschliche Geist auch in seiner gewöhnlichen Auffassung der Dinge in einem beständigen Idealisieren begriffen ist Alle Auffassung der Welt, nicht die ästhetische allein, beruht auf Abstraktion von

Wir wagen sogar die Behauptung, dass die leblose Natur in ihren Darstellungen, in ihren Luftspiegelungen, bei ihrer Uebertragung von Tongebilden auf grössere Entfernungen idealisiere. Die Fata morgana, der Reflex in der einfachsten Fensterscheibe oder in einem verkleinernden Spiegel lassen eine Gegend, eine Felsgruppe im kleineren Bilde schöner erscheinen, besser erkennen und überschauen und prägen das Wesen, die Idee, die Gesamtheit des dargestellten Objektes deutlicher aus, als dies der Fall ist, wenn wir den Gegenstand selbst anschauen. Auch übt eine starke Instrumentalmusik erst in einiger Entfernung ihre volle Wirkung aus; ihr Wesen und ihr Charakter wird da leichter genossen und beurteilt, als in der unmittelbaren Nähe, wo vor lauter Einzelheiten das Ganze als solches fast überhört wird.

Der Künstler muss idealisieren, sofern er den Wesenscharakter seines Stoffes vorführen will; ohne diese Arbeit würde er seiner Aufgabe niemals nachkommen, noch im stande sein, die Ideen seiner Werke in einer für den menschlichen Geist unmittelbar anschaulichen Weise herauszudrängen. Denn die Formen und Akzidentien, welche den wirklichen Stoffen anhaften, versagen häufig ihren Dienst, und während es in ihrer Natur läge, für das Wesen die sinnlich wahrnehmbare Sprache und Farbe zu sein, tragen sie nicht selten dazu bei, dasselbe zu verhüllen. Bei ihrer Entwicklung machen sich so viele fremde Einflüsse geltend, dass sie aus der Substanz nicht naturgemäss herauswachsen können. Die äussere Gestalt des Lebens und der Natur zeigt mitunter nicht die wahre, eigentliche Wirklichkeit, sondern Zerrbilder davon. Die Idee von der mächtigen Persönlichkeit Friedrich Barbarossa's tritt aus der von der Geschichte entworfenen Schilderung lange nicht mit der erwünschten Klarheit hervor. Und wer wird beim Lesen der Annalen über Gregor VII. sogleich die grossen Gedanken herausfinden, von denen das Leben dieses herrlichen Papstes getragen war: die Befreiung des Papsttums von den lähmenden Fesseln des Staates, die Erlösung des Episkopates von dem weltlichen Einflusse, die sittliche Erhebung der Gesamtkirche? Wer wird, einzig auf den geschichtlichen Bericht angewiesen, den genialen, welterschütternden Geist dieses Mannes, seinen alles beherrschenden Blick, aus dem schönste Milde und unerschütterliche Ruhe mit einander gepaart herausleuchten, diesen „heiligen Satan“, wie Peter Damiani ihn nennt, diesen Geist, den nach dem Berichte desselben Peter Damiani, „die Natur in die Zwerggestalt eines Sisyphus zusammengedrückt hat“, wer wird ihn, fragen wir, aus dem geschichtlichen Bilde allein gleichsam mit der Hand herausgreifen können? Und was nützt es, die Geschichte Rudolfs von Habsburg, aus der Grillparzer ein wahres Meisterwerk herausschuf, in ihrer äusserlichen Roheit und barbarischen Wildheit zu kopieren? Auf diese Art erhielten wir ein sprödes, wüstes Machwerk, nicht aber den starken König. In solchen Fällen muss der Dichter idealisieren, er muss seinen Stoff von den ihm anhaftenden Schlacken reinigen und den historischen Kern möglichst herausschälen. Grillparzer hat ein kurzes Fragment hinterlassen, einen Dialog zwischen Hannibal und P. C. Scipio vor der Schlacht bei Zama; es sind nur wenige Worte, welche er den beiden Helden in den Mund legt; allein diese Scene zeichnet sich durch ein so warm empfundenes Leben, durch eine derartige Plastik in der Charakterzeichnung aus, dass man erst erkennen kann, wie der Künstler ein viel wahrhaftigeres Bild von der Geschichte entwirft, als die Geschichtswissenschaft.

Gegenüber der Natur nimmt dieser jedoch ein etwas verändertes Verhältniss ein. Die physische Natur wurde, wie wir früher schon betont haben,¹⁾ vom Sündenfluche nicht in dem Masse betroffen, wie die moralische, wie die Geschichte und das Leben, und

vielen Bestandteilen des Gegebenen und auf neuer Verbindung der beibehaltenen Reste. Was der vernünftige Geist theils unbewusst mit Naturnotwendigkeit, oder bewusst zu bestimmten Zwecken tut, das hat die Kunst nur in höherer und ausgezeichneterer Weise fortzuführen.“ Kuhn, Kunstgeschichte, Einleitung. S. LVI.

¹⁾ Vgl. S. 22.

offenbart darum den Widerspruch zwischen der Idee, der Substanz und ihren Formen nicht mit jener Deutlichkeit und Schärfe, wie dies beim menschlichen Leben der Fall ist. Der Maler sieht sich deshalb zu einer starken Idealisierung derselben nicht veranlasst. Doch würde ihre sklavisch treue Wiedergabe ebenfalls gegen die Wahrheit verstossen. Auch die Naturformen entsprechen nicht immer ihrem Berufe und drücken ihre Ideen wohl häufig nicht mit hinreichender Klarheit und Lauterkeit aus. Der Augenblick des Zornes erscheint wenig dienlich, den Charakter eines zur Milde angelegten Menschen zu erklären, und nicht selten kommt es vor, dass das ärgste Scheusal durch seine Mienen und sein Tun den besten Menschenkenner täuscht, und dass hinwieder das hässliche Aeussere eine goldene Seele bergen kann. Bei dergleichen Gegenständen, wie bei Darstellung von Naturerscheinungen wird das Idealisieren durch die Wahrheit gefordert, welcher der Künstler zu dienen hat, sowie durch seinen Beruf, die Dinge in ihrer wesentlichen Wirklichkeit zu geben.¹⁾

Es hiesse überhaupt jede Kunst unmöglich machen, wenn man ihr das Idealisieren verbieten wollte, und wenn der Dramatiker auf einmal genötigt würde, die Handlung gerade so niederzuschreiben, wie sie sich nach den örtlichen, zeitlichen und persönlichen Umständen äusserlich abgewickelt hätte; für jede Tat irgend einer Person müsste er neue Scenerien vorschreiben und für die Aufführung des Dramas ebensoviel Zeit in Anspruch nehmen, als die wirkliche Handlung gedauert hätte. Der Maler dürfte seine Gestalten nicht mehr in schöne Gruppen abteilen; er hätte den Menschen so zu porträtieren, wie er äusserlich aussieht, selbst für den Fall, dass dieses Aeussere mit dem Charakter völlig dissonierte und mit keinem Zuge die wahre Idee verriete. Diese Konsequenz liegt im Prinzip des Verismus, und bloss ihm gegenüber lassen wir die Worte Schillers gelten:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.

Einzig im obigen Sinne sagen wir, hat dieses Zeugnis seinen Wert; soweit es sich um das Wesen und den Kern handelt, mag der Künstler alles tun, um die Wirklichkeit zu erreichen, ohne fürchten zu müssen, dass ihm unter der Hand die Kunst entweiche.

Durch die edle und zarte Tätigkeit des Idealisierens bewährt sich der wahre Künstler. Göthe bezeichnet sie als das höchste Recht, welches die Natur dem Künstler gibt, und schreibt ihr die schönsten Wirkungen zu:

Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgiltig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmonische Menge
Verdriesslich durcheinander klingt,
Wer teilt die fliessend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden klingt?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

Und wie weit darf sich das Idealisieren ausdehnen? Im Anfange dieses Kapitels haben wir betont, dass an der Idee keine Aenderung vorgenommen werden dürfe, sondern lediglich an der Form; allein selbst nach dieser Richtung darf es nicht willkürlich

¹⁾ Wir befinden uns in Rücksicht auf dieses Gesetz in Uebereinstimmung mit den namhaftesten Aesthetikern. Kuhn bemerkt: „Da der Grundgedanke alles Seienden, die Idee, in dem Geschehenen und Wirklichen nicht voll und rein und klar zur Erscheinung kommt, so hat die Kunst den Mangel auszugleichen; sie soll dasjenige, was in der Geschichte und in der Wirklichkeit die Idee entstellt und verhüllt, ablösen und das Wesentliche, den ideellen Gehalt, bestimmt und klar zur Anschauung bringen.“ Kunstgeschichte, Einleitung. S. LIV.

geschehen. Zunächst dürfen die Akzidentien nicht soweit umgestaltet werden, dass die Idee darunter litte; denn es ist, wie wir früher sagten, nun einmal so, dass die Akzidentien zur Substanz gehören, ungefähr wie die Blätter und Blüten zum Stamme; sie sind, wesentlich genommen, ebenso existenzberechtigt, wie die Ideen. Deshalb gestattet der Realismus das Idealisieren nur insoweit, als es zur entsprechenden Betonung und lebendigen Verkörperung der Idee notwendig und dienlich erscheint.¹⁾ Leicht kann es vorkommen, dass die zu starke Erhöhung des Stoffes den Boden der Realität und den Bereich der inneren und äusseren Möglichkeit verlässt. „Selbst Werken höchster Meisterschaft gegenüber, wie vor plastischen und malerischen Schöpfungen Buonarotti's, kann der Zweifel auftauchen, ob die seelische Stimmung, wie sie durch die körperlichen Bildungen ausgesprochen wird, auf Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit beruhe. Ebenso tadelt Eichendorff an den Volksführern in „Tell“, dass sie, einfache Hirtensöhne, nicht bloss eine idealisierte Sprache reden, was ja recht wäre, sondern in so glänzender Rhetorik sich aussprechen, die in ihrem Munde als reine Unmöglichkeit erscheint.“²⁾ Adalbert Stifter weist in einem Briefe an Maler Geiger auf den Widerspruch hin, der zwischen Max und Tekla, diesen edel aufgeführten Charakteren, und ihrem schliesslichen Abtreten besteht. Um der Liebe willen reisst kein Oberst von dem Edelsinn des Max sein ganzes Regiment in den Untergang; und die Tugend der Tekla lässt nicht zu, dass sie die treu geliebten Eltern ohne Abschiedswort verlässt, um in die unbestimmte Welt hinauszuwandern oder auf dem Grabe des Max zu sterben; so handeln edle Menschen nicht, sondern unreife Schwärmer. Und bei aller Bewunderung, die wir den Göthe'schen „Torquato Tasso“ und „Iphigenie auf Tauris“ zollen, können wir nicht umhin zu gestehen, dass der Dichter sie unter dem Einflusse der Antike und der Renaissance zu sehr idealisiert habe und dass diese Meisterwerke stets nur den Höchstgebildeten den vollen Kunstgenuss gewähren, für die Uebrigen aber ein unergründliches Heiligtum bleiben. Den gleichen Tadel scheinen uns die Charaktere in „Jungfrau von Orleans“ zu verdienen, und Klaar bemerkt von ihnen: „Sie stehen unter einem gemeinsamen Beleuchtungspunkte von der Mittagshöhe aus, die kaum irgend einen Schatten zulässt.“ Und wer fände in Weber's „Dreizehnlinden“ das heidnische Sachsenthum nicht zu schön dargestellt?

Die idealisierende Tätigkeit darf demnach gewisse Schranken nicht überschreiten. Wohin aber diese Schranken zu setzen sind, das lässt sich im allgemeinen nicht entscheiden; es hängt zu sehr von mannigfaltigen Umständen des jeweiligen Stoffes ab. — Einmal kommt es auf die grössere oder geringere Sprödigkeit und Härte desselben an. Beispielshalber wäre es schade, wenn der Stoff des ägyptischen Josef, die Scene mit der Samaritanerin am Jakobsbrunnen, die Auferweckung des Lazarus noch weiter idealisiert würden, zumal es wohl keinem Künstler gelänge, die genannten Episoden wirkungsvoller auszugestalten, als dies durch den einfachen biblischen Bericht geschieht. In ähnlicher Weise würde die malerische Darstellung des leuchtenden Donner- und Sturmwetters sehr leiden, wenn nicht auch dessen äussere Gestalt und Bewegung realistisch wiedergegeben würde; da ist es schon die äussere Wirklichkeit, welche mit erschütternder Klarheit die Gewalt der Naturmächte und in ihnen die Majestät und Grösse Gottes verkündet.

¹⁾ Mit vollem Rechte sagt Kuhn (a. o. O. S. LVIII): „Würde das Idealisieren als unbeschränktes, ästhetisches Gesetz gefasst, so müsste es, wie die Geschichte beweist, die Kunst auf arge Abwege, zur Vernachlässigung und Vernichtung der Form, zu typischer Verallgemeinerung statt zu individueller Darstellung, zu Nebelgestalten und blutlosen Schemen, zur physischen und philosophischen Unwahrheit, selbst zur Unnatur und zum Umschlag in's Lächerliche und Abstossende und wieder zum Symbol führen Die Realität der sinnlichen Form verlangt die grösste und bestmögliche Ausbildung dieses Elementes, sie fordert mithin, dass alle individuellen Besonderheiten und eigentümlichen Charaktereigenschaften beibehalten und fest und bestimmt ausgeprägt werden, so lange sie dem geistigen Inhalte nicht schaden.“

²⁾ Kuhn, a. o. O. S. XLIX.

Auf der anderen Seite musste Schiller seinen Wallenstein idealisieren und manche edle Eigenschaften an ihm ausprägen, welche die Geschichte nur andeutungsweise erwähnt; wir meinen das Familienleben des Helden und dessen patriarchalisches Verhältniß zu den Offizieren und Soldaten. Doch hat der Dichter unseres Bedünkens etwas zu viel getan und hat die Beziehungen des Empörers zum Kaiser Ferdinand II. und die Motive seiner Tat zu sehr beschönigt; hätte er sich mehr an die Geschichte gehalten und den Hochverrat Wallensteins in seiner ganzen Hässlichkeit und Gemeinheit charakterisiert, wir glauben, das Drama würde durch den Realismus nur gewonnen haben, namentlich auf Grund der entstandenen Gegensätze zwischen dem sonnigen Familien- und Soldatenleben einerseits und dem düsteren politischen Verrate anderseits, wie ja auch das Nibelungenlied seine machtvolle Wirkung nicht zum mindesten den unvermittelten, schroffen Kontrasten zwischen Freude und Leid verdankt. Ebenso musste Grillparzer, wie wir oben schon bemerkten, seinen „Ottokar“ idealisieren und hätte darin vielleicht noch weiter gehen dürfen, als dies tatsächlich geschehen ist. Rudolf und Ottokar hat er allerdings in die richtige Beleuchtung gestellt; doch ist die Verwendung und Einfügung so vieler historischer Namen und Details, die bloss dem Geschichtskenner geläufig sind und selbst in einem nationalen Drama wenig Bedeutung haben, eher geeignet, die Wirkung dieses Meisterwerkes abzuschwächen; wir erinnern an die lange Rede, in welcher die Königin Margaretha ihre Stammtafel beschreibt.

Das Mass des Idealisierens hängt ferner von der Zeit ab, dem der Stoff angehört. Göthe tat einmal den Ausspruch:

In der Ferne zeigt sich alles reiner,
Was in der Gegenwart uns nur verwirrt.

Und er hat Recht; was weit von uns abgelegen ist, dünkt uns so lieb und schön. Wie die Patina sich im Laufe der Zeit den alten Bronzestatuen ansetzt und denselben einen wohlthuenden Schimmer leiht, in ähnlicher Weise bedeckt eine Art Edelrost die alten Stoffe; die Zeit überzieht sie mit einem Flor, der das tiefere Hineinschauen in ihre Wüstenei verhindert und in uns einen gewissen, vielfach auf reiner Täuschung beruhenden Optimismus weckt, indem wir zum Glauben geneigt werden, als sei das Vergangene reiner, schöner und edler, als dasjenige, was wir unmittelbar vor unseren Augen schauen. Mit dieser Tatsache darf und muss der Künstler rechnen, und er wird dementsprechend die alten Stoffe mehr idealisieren, als solche der Gegenwart; er wird für die Sprache der alten Helden den Vers verwenden, während zeitgenössische dramatische Themen die rhythmische Rede nicht so leicht gestatten.

Vorwürfe, die der Mythologie, der Sage, der grauen Vorzeit angehören, erlauben ein noch weitergehendes Idealisieren, als historische Gegenstände, und wir können es dem Maler keineswegs verübeln, wenn er seinen mythologischen und sagenhaften Gestalten eine ideale Gewandung umwirft und ihnen eine übermenschliche, bez. eine über das gewöhnliche Mass hinausgehende physische und geistige Kraft und Schönheit beilegt. Derartige Kunsterzeugnisse erheben auf Geschichtlichkeit keinen Anspruch und offenbaren sich einigermassen als Märchen. Indessen genießt der Künstler auch hier nicht die volle Freiheit des Märchendichters, dass er das Wesen und die Individualität der Sage, der Mythologie und der Natur völlig umgestalten und bestimmten Helden Handlungen und Charaktere zuschreiben dürfte, welche nach der Ueberlieferung anderen Rollen zufielen. „Soweit Homer, sagt Lessing, seine Helden über die menschliche Natur hinaushebt, so treu bleiben sie ihr stets.“ Und Horaz bemerkt:

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.
Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis;
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

Ad Pison, v. 119 ss.

Endlich kommt bei der idealisierenden Tätigkeit in Frage, ob der Stoff dem Gebiete des Erhabenen oder des Alltagslebens, des Ernsten oder des Komischen entnommen wird. Mit feinem Kunstgefühl lässt Shakespeare das Volk und die komischen Rollen in Prosa und die eigentlichen Helden in Versen reden. Auch der Genremaler besitzt nicht die Freiheit des Idealisierens, welche demjenigen zukommt, der monumentale Gegenstände behandelt.

Das weise Masshalten im Idealisieren lässt sich übrigens nicht durch Theorien feststellen; es setzt, wie die Gestaltung und Belebung des Stoffes, Kunstsinn, richtige Empfindung und Genie voraus und geht aus der schöpferischen „Menschenkraft, im Künstler offenbart“, hervor. Die Theorie kann Gesichtspunkte bieten; im Uebrigen muss der berufene und von richtigen Grundsätzen geleitete Künstler selbst wissen und fühlen, inwieweit er seinen Gegenstand verklären darf und soll, ohne den Boden der Realität aufzugeben.

Das Idealisieren hat das Eigentümliche, dass es dem Kunstwerke einen hohen Adel und lieben Zauber leiht und es über die Schöpfungen der Natur und Gebilde des Lebens hinaushebt. Was die auf dem wahren realistischen Boden erwachsenen Erzeugnisse bieten, ist entschieden schöner, als das Antlitz und die äussere Gestalt der rohen Wirklichkeit. Wohl bilden sie nichts ab, als deren Wesen und Ideen, und suchen, soweit es ohne Verletzung der Idee geschehen kann, auch die Formen getreu wiederzugeben, scheinen sonach nichts Besseres zu liefern als die Wirklichkeit; letztere hat überdies vor der Kunst das voraus, dass sie wirklich ist, währenddessen die Kunstgebilde eben nur den Widerschein, das Bild der Wirklichkeit zeigen. Doch haben wir früher zur Genüge durchgeführt, dass das Aeussere der Wirklichkeit vielfach angetan ist, ihr Ur-eigenstes zu verhüllen und dass durch das künstlerische Herausheben der Idee das wahre Wesen der Dinge in unmittelbar anschaulicher Weise dem Geiste nahegelegt wird. So wird eine Welt geschaffen, die voll und ganz auf der Realität stehen bleibt und uns in das Wesen der wirklichen Welt einen weit tieferen Blick gewährt, als es möglich wäre, wenn diese für sich betrachtet würde. Darin liegt der grössere Schönheitswert des Kunstwerkes im Gegensatz zur Natur und zum Leben. — Darin finden wir zugleich die Erklärung für die Tatsache, dass die Kunst im allgemeinen auf das menschliche Gemüt weit stärkere Wirkungen erzielt, als die Wirklichkeit. Was das Nibelungenlied enthält, ist so wahr, so ganz aus dem Leben gegriffen; die Leiden der Helden sehen wir in der Geschichte sich tausendfach wiederholen; allein der Dichter kondensiert in seinem Liede gleichsam alles menschliche Leid und erreicht damit eine Tragik, welche wohl selten ein Zwischenfall im Leben auf den Unbefangenen auszuüben vermag. Die Geschichte von Julius Cäsar wird nie so tief ergreifen, wie die gleichnamige Tragödie Shakespeares, wenn sie auf der Bühne das Leben dieses Mannes neuerdings sich abwickeln lässt, obgleich der Dichter ernstlich bemüht war, mit Umgehung alles Ueberflüssigen, durch starke Betonung des Bedeutungsvollen und lebensvolle Gestaltung den Mann so zu geben, wie er war. In gleicher Weise fesselt das Landschaftsgemälde mehr, als der Anblick der Landschaft selbst, trotzdem der Maler nichts tat, als dass er diese in ihrer Idee und Schönheit möglichst getreu auf die Leinwand brachte; und dieser mächtigere Eindruck lässt sich dadurch erklären, dass die charakteristischen Farbenspiele mehr ausgeprägt, die ganze Schönheit der Landschaft in einem engen Raum konzentriert und vereinheitlicht wurde; denn es ist nicht gleichgiltig, ob dieselbe Schönheit sich über eine weite Fläche ausdehne oder auf dem Bilde wie aus einem tausendfach verkleinernden Spiegel herausleuchte.

Und was die ethische Wirkung betrifft, welche durch derartige realistisch aufgefasste, aber idealisierte Darstellungen erreicht wird, so kann sie nur eine gute sein. Solche Schöpfungen vermitteln die wahre Lebensanschauung, das richtige Verständnis

des Wesens der Dinge, den tiefen Einblick in das menschliche Leben und dessen Schicksale; sie zeigen, was die Welt ihrem Wesen nach in Wirklichkeit ist. Und diese Erkenntnis muss sittlich reinigend und fördernd wirken. Deshalb werden realistische Erzeugnisse, ob sie stark bewölkte Lebensbilder entrollen oder das wahrhaft Schöne und Gute dieser Erde in's richtige Licht stellen, durch die Wahrheit, deren sie sich als ihres ureigensten Besitztums berühren, zu Gott zurückführen, sofern der Mensch sie verständnisvoll auffasst und unter Mitwirkung mit der von oben kommenden Gnade für sein Handeln die richtigen Schlüsse zieht.

Der Realismus, wie wir ihn bis anhin entwickelt und begründet haben, wird von Manchen als „idealisierter“ und „gemässigter“ Realismus bezeichnet; nach der bisherigen Darlegung erscheint uns dies nicht recht begreiflich. Wir glauben, oben hinlänglich bewiesen zu haben, dass der wahre Realismus das Idealisieren mit innerer Notwendigkeit verlangt, dass schon sein Begriff diese Forderung im Keime enthält und dass infolgedessen ein Künstler, der nicht idealisiert, auf den Namen eines Realisten keinen Anspruch erheben darf. Wer das Wort, um das es sich hier handelt, in seiner wahren und eigentlichen Bedeutung nimmt, kann bei unserer Theorie bloss von einem Realismus schlechthin sprechen.

Die künstlerischen Stoffe.

Im Früheren haben wir den Satz verteidigt, dass die Beschaffenheit des künstlerischen Stoffes etwas Neutrales sei, und letzterer sowohl in physischer wie in moralischer Beziehung hässlich sein dürfe. Dieser Satz könnte leicht Missverständnissen Raum geben und bedarf deshalb einer eingehenderen Behandlung.

Erfundene und gegebene Stoffe.

Alle Künstler und Aesthetiker bezeichnen es als ein gefährliches Wagnis für den Dichter, seinen Gegenstand rein aus der eigenen Erfindung zu nehmen¹⁾; sie finden es

¹⁾ Jungmann führt als Beleg für die erwähnte Tatsache die Verse von Horaz (Ep. ad Pison, 125 ss.) an:

Es ist vielleicht nichts schwerer,
Als aus der Luft gegriffenen Menschenbildern
Das eigene Individuelle geben,
Was jeden täuscht, und die erdichtete
Person uns anverwandt und unseresgleichen macht.

Daran knüpft Jungmann in seiner Aesthetik (II, n. 301. S. 119) die Bemerkung: „Es ist sehr gegründet, wenn Horaz es als etwas überaus Schweres bezeichnet, in selbständiger Erfindung einen ganz neuen Charakter zu schaffen und in die Schöpfungen der Künste einen Stoff einzuführen, der weder der Sage, noch der Geschichte entlehnt ist. Die genialsten Meister, bemerkt Lotze, haben wegen des Bedürfnisses der Wechselwirkung mit der Gesellschaft, in der sie standen, die stete Wiederholung bekannter, der Sage oder der religiösen und nationalen Geschichte angehöriger Stoffe, in welche der allgemeine Geist sich mitfühlend eingelebt hatte, dem eiteln Anspruch auf völlige Neuheit der Erfindung vorgezogen. Sie waren sich bewusst, über dieses dem Ganzen der Gesellschaft gehörige Eigentum noch immer eine ihrem eigenem Gemüte entspringende originale Beleuchtung werfen zu können, welche ihre Werke zur Bereicherung des ästhetischen Gemeinbesitzes machte. Nur in unglücklichen Zeiten verlorener Einheit des ästhetischen Lebens muss die Phantasie neue Bahnen suchen; meist führt die Ablösung der künstlerischen Produktion von ihrem natürlichen Boden in der nationalen Geselligkeit, und der Versuch, diese durch eine höhere und feinere Geselligkeit zwischen Künstlern und Kunstfreunden zu ersetzen, nur zum Kränkeln und zum Verfall der Kunst selber“ (Vgl. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 437.)

im höchsten Grade schwierig, die Einzelheiten desselben in einen natürlichen, logischen und psychologischen Zusammenhang zu bringen, die inneren und äusseren Ursachen mit ihren Wirkungen derart vernünftig und organisch zu verbinden, dass das Ganze sich wie ein echtes Naturstück ausnehme.

Und lässt sich der Künstler wirklich dazu herbei, einen völlig neuen Stoff herzuschaffen, so ist seine Phantasie in der Kombinierung der Tatsachen, in der Wahl der Farben und Stimmungen doch nicht gänzlich frei und unabhängig. Der Geist der Zeit, in die er die Handlung verlegt, der Charakter der Personen, welche er darstellt, die Wirklichkeit, das Gesetz der Notwendigkeit, der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit müssen von ihm unter allen Umständen berücksichtigt werden. — Eine Ausnahme bildet das Märchen und das Märchenhafte. Hier geniesst das Spiel der Phantasie die höchste Freiheit; es wird weder durch das Gesetz der Natur und des Lebens, noch durch das der Geschichte eingeschränkt; es darf eine eigene Natur und eine eigene Welt aufbauen. Willkür und Masslosigkeit gehen aber auch hier nicht an, Gesetz und Harmonie müssen auch hier die künstlerische Arbeit beherrschen. Wir verlangen vom Künstler, dass er die eingeführten Personen und Gestalten nach Analogie der Rollen in gegebenen Stoffen psychologisch konsequent durchführe und die Handlung ordnungsgemäss und einheitlich aufbaue und abschliesse.

Im Grossen und Ganzen möge sich der Künstler an gegebene Stoffe halten. Dann wird er mit grösserer Sicherheit arbeiten und noch ausserordentlich viel Gelegenheit haben, durch eigene Erfindung das Thema zu vertiefen und zu ergänzen, bis seine Schöpfung als eine selbständige und abgeschlossene Welt auf eigenem Grund und Boden steht. Ein geschichtlicher Vorwurf, künstlerisch behandelt, hat für den Menschen grösseren Wert, als das Phantom des Dichters, und wird unter gleichen Voraussetzungen stets mächtigere Wirkungen hervorrufen, als die von der Phantasie ausgeklügelte, rein erlogene Welt.

Man wende nicht ein, die Kunst werde damit überflüssig, es reiche unter derartigen Umständen hin, Geschichte und Natur, Wirklichkeit und Leben zu studieren; die Betrachtung der Welt als der eigentlichen Wirklichkeit vermöge mehr zu bieten, als der Anblick der durch die Kunst rein bildlich vorgestellten Wirklichkeit. Die Darstellung eines Gegenstandes hat von jeher eine grössere Wirkung ausgeübt, als der Gegenstand selbst. Das gewöhnlichste Menschenleben, die Arbeit des Landmannes, das Nähen, Stricken und übrige häusliche Walten der Hausfrau, das Hämmern des Schmiedes u. s. f. bietet im Leben meistens keinen Reiz. Sobald es aber durch den Maler oder Schauspieler anschaulich und innig vorgeführt wird, weckt es sofort unser Interesse und dieses Interesse wächst in dem Masse, in welchem der Darsteller der eigentlichen Wirklichkeit nahekommt. Von jeher galt es für das Porträt als ein Vorzug, wenn von ihm sich sagen liess: es zeige die Person ganz, wie sie lebt und denkt. Solche Porträte bereiten uns Freude, wenn auch die Personen, welche hier im Bilde erscheinen, weder in ihren Charakteren noch in ihrem Leben interessante Seiten darboten. Sodann ist es unwahr, dass der Anblick der objektiven Wirklichkeit grösseren Wert besitze, als der Anblick der dargestellten Wirklichkeit. Oben haben wir hinreichend dargetan, wie die echte Kunst durch das Herausheben der Ideen in den Dingen deren Objektivität richtiger, prägnanter, anschaulicher und lebensvoller gebe, als die Wirklichkeit selbst.¹⁾

¹⁾ Etwas eigentümlich gestaltet sich das Verhältnis zu den Stoffen, welche der Gegenwart angehören. Natürlich muss sich die Darstellung auch hier den Zeitverhältnissen anschmiegen, und darf der Künstler die Hauptdaten, die grossen, in das kirchliche und staatliche Leben eingreifenden Tatsachen samt ihren Trägern mit dem eigentlichen Namen benennen; allein die kleineren Einzelheiten hat der Dramatiker und der Romancier mehr genreartig durchzuführen; er darf bestimmte Personen porträtieren, hat ihnen aber andere Namen zu geben und muss sie mit anderen als den von ihnen selbst gesetzten Handlungen in Verbindung bringen; er darf wirklich ge-

Die grössere oder geringere Bedeutsamkeit der Stoffe kommt im allgemeinen nicht in Frage, zumal der Künstler bloss solche Gegenstände behandeln soll, über welche er gleichsam mit Allgewalt zu herrschen die Kraft hat. Uns ist der Maler ebenso lieb, der das Genre bemeistert, wie derjenige, der Monumentales in grossen Zügen zu geben versteht. Klopstock und Uhland waren Künstler auf ihrem Gebiete, der eine in seinen Oden und Elegien, der andere in seinen Liedern und Balladen; im Drama reichten beider Kräfte nicht aus. Die Genügsamkeit bedeutet eine grosse künstlerische Tugend und fordert vom Kritiker die volle Berücksichtigung.

Wichtiger ist die Frage, ob die Behandlung moralisch und physisch krankhafter Stoffe gestattet werden darf. Luis Coloma sind wir dankbar für sein Kunstwerk „Lappalien“; allein wir könnten es nicht billigen, wenn nun die Mode einrisse, in Dichtwerken nach dem Vorbilde des genannten Meisters bloss ungesunde Zustände zu schildern. Was gesund und kräftig ist, muss vor dem Krankhaften den Vorzug haben, nachdem es von einer gar einseitigen Weltanschauung zeugen würde, sofern man in der Gegenwart nichts als Schlechtigkeit, Entnervung, Schwäche, Blasiertheit sähe. Wir verweisen hier auf dasjenige, was wir bei der Entwicklung der Lehre des gemässigten Optimismus¹⁾ und bei der Widerlegung des Pessimismus²⁾ gesagt haben.

Religiöse und profane Stoffe.

Religiöse Stoffe finden sich in der Bibel, im Leben der Religion und der Kirche. Der religiöse Stoff bedingt den kirchlichen Charakter eines Kunstwerkes noch nicht, wie auch die Schönheit des letztern nicht durch die Schönheit des Gegenstandes verursacht wird. Der Zweck bestimmt hier das Wesen, und dementsprechend können bloss jene Erzeugnisse als religiöse Kunst im eigentlichen Sinne angesehen werden, die im Dienste der Religion stehen, die Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen und die Beförderung des Menschenheiles als ihr unmittelbares Ziel (*finis operis proximus*) anstreben.

Im Mittelalter waren Leben und Religion innig miteinander verwachsen; Welt- und Kirchengeschichte, Papst- und Kaisertum boten sich die Hand. Wie das Leben, war auch die Kunst; sie verfolgte, wenn auch nicht ausschliesslich, doch zum grossen Teil, die Aufgabe, den heiligen Gral aufzusuchen, und es fiel beispielshalber für die profane bildende Kunst damals wenig ab. Was geschaffen wurde, war in näherer oder entfernterer Weise religiöser Natur. — Mit dem Beginn der Reformation trennen sich religiöses und profanes Leben, Welt- und Kirchengeschichte immer mehr. Heutigen Tages haben wir es soweit gebracht, dass religiöses und profanes Leben, Kirche und Staat auf Grund entgegengesetzter Prinzipien vielerorts nicht bloss getrennt, sondern sogar feindlich einander gegenüberstehen. Diese veränderte Lage der Verhältnisse blieb nicht ohne einen wesentlichen Rückschlag auf die Entwicklung der schönen Künste; heute bilden religiöse und profane Kunst selbständige Gebiete für sich.

Mit dieser Tatsache muss gerechnet werden. Deshalb soll es dem Künstler durchaus verwehrt werden, in das kirchliche Gebiet hinüberzugreifen und religiöse Themen

schehene Tatsachen aufgreifen, soll sie aber durch Aenderung jener Züge, welche auf ganz bestimmte Oertlichkeiten und wirkliche Personen hinweisen, durch Kombinierung mit anderen Tatsachen, die von ihm erfunden werden, so malen, dass seine Dichtung, ohne bestimmten Persönlichkeiten nahezutreten, ein Bild der Gegenwart bietet. Lebende Menschen unter ihrem eigenem Namen mit ihren Fehlern vorführen, heisst die Liebe verletzen; sie in ihren Tugenden und edlen Taten zeichnen, ist peinlich und nicht angemessen. Vorbildlich dürfte nach dieser Richtung der Roman „Soll und Haben“ von Gustav Freytag und „Lappalien“ von Luis Coloma sein; doch lassen sich hier keine genau abgegrenzten Normen feststellen; die geläuterte Empfindung und Weisheit des Dichters müssen hier entscheiden.

¹⁾ Vergl. S. 20ff.

²⁾ Vergl. S. 29.

zu behandeln, wenn die Religion nicht seinen ausschliesslichen Gottesdienst bildet, wenn er nicht eine tiefe Kenntnis der heiligen Wahrheiten und Tatsachen mit einem praktisch tätigen Glauben verbindet. Der Künstler, dem diese Bedingungen fehlen, setzt sich der Gefahr aus, das Heiligtum Gottes zu schänden und seinen Gegenstand zu entweihen. Wir zweifeln nicht an den edlen, künstlerischen und ethischen Absichten Sudermanns; allein was er in seinem „Johannes“ bietet, ist die Verzerrung der ehrwürdigsten Gestalt unter den Vorgängern und Propheten Christi, die Entstellung eines Mannes, der von Gott berufen war, mit dem Finger auf den Heiland hinzuweisen und der Menschheit zuzurufen: „Siehe, das Lamm Gottes!“ Das Bild Sudermanns ist ein von der Finsternis des alten Bundes befangener Pharisäer, der sich weder über seine eigene Stellung und Sendung, noch über die Tugend der Liebe auskennt und erst unmittelbar vor seiner Hinrichtung zur Erkenntnis des wahren Messias gelangt.

Auf der andern Seite muss betont werden, dass die Künste in der Religion stets ihre höchsten Triumphe gefeiert haben und dass die religiösen Vorwürfe, mögen sie der Bibel angehören oder das Leben der Heiligen betreffen, für den echten Christen immer modern, d. h. zeitgemäss bleiben.

Unsittliche Stoffe.

Zu den unsittlichen Stoffen zählen wir zunächst jene Gegenstände, welche in ihrem Wesen unzüchtig sind, wie unsittliche Reden und Handlungen, Ehebrüche, Konkubinate u. s. f. Nach dem von uns verfochtenen Prinzip von der Neutralität des Stoffes steht es ausser allem Zweifel, dass dergleichen Dinge Gegenstand künstlerischer Darstellung sein können. Auch wir hegen den paulinischen Wunsch, dieses Laster möchte unter Christen nicht einmal genannt werden. Allein nachdem dasselbe sich nun einmal aus der Welt nicht wegdisputieren lässt, nachdem das Evangelium von der Samaritanerin am Jakobsbrunnen und von der durch die Juden ertappten Ehebrecherin erzählt, nachdem schon die Apostel und vorab der heilige Paulus sich veranlasst sahen, über diese Sünde zu reden, und kein christlicher Prediger seinen Beruf erfüllt, wenn er unter gegebenen Umständen seine warnende Stimme nicht gegen sie erhebt, sehen wir nicht ein, weshalb sich nicht auch die Kunst in entsprechender Weise dieses Stoffes bemächtigen dürfte.

Gerade hier hat aber der Künstler die schwere, verantwortungsvolle Pflicht, am meisten realistisch vorzugehen und diese Sünde ganz so zu behandeln, wie sie ihrem wirklichen Wesen nach ist, d. h. in ihrer gemeinen Hässlichkeit. Derartige Dinge mit verfänglichen Reizen ausstatten, ihre wesentliche Abscheulichkeit unter verführerischen Farben verhüllen, heisst nicht bloss gegen die christliche Ethik, sondern ebenso sehr gegen das realistische Prinzip sündigen; in einem solchen Falle gibt die Kunst die wesentliche Wahrheit auf und entwürdigt sich zur Dienerin des Verismus und Naturalismus.

Besässe der Künstler die Kraft, den äusseren Reiz so darzustellen, dass die Idee nicht überwuchert würde, dass ihr Hässliches durch das Sinnliche noch immer recht scharf hindurchleuchten, und das entworfen Bild in Rücksicht auf seinen Inhalt Eckel, Hass und Abscheu zu wecken sich eignen könnte, dann liesse sich selbst gegen eine starke Betonung der Sinnlichkeit nicht viel einwenden. Allein dieses Laster weist einen so eklatanten Widerspruch zwischen Idee und Form auf, wie kein anderes. Der Ehrgeiz, der Hochmut, die Genussucht, der Zorn machen schon in ihrem Aeussern einen verächtlichen Eindruck und regen nicht zur Nachahmung an. Die Sünde aber, von der wir hier reden, stellt sich als fauler Kern in goldener Schale dar, und der Künstler wird sie wohl niemals mit ihrem unheimlichen Schimmer umgeben können, ohne zugleich das Herausstrahlen der Idee zu hemmen. Das Verfahren Gottfrieds von Strassburg, sowie

einzelne Stellen in Göthe's „Faust“ verdienen eine scharfe Verurteilung; wir beschuldigen diese Meister gewiss keiner unreinen Tendenz, müssen aber ihnen gegenüber doch betonen, dass zur Sittlichkeit eines Werkes nicht bloss die ethische Güte des Zweckes, sondern auch die der Mittel gefordert wird, und genannte Dichter haben die Sünde nun einmal mit einem solchen Glanz gezeichnet, dass man ihr Hässliches kaum gewahr wird.

Durchaus unerlaubt erscheint ferner die eigentliche Vorführung und detaillierte Schilderung frivoler und unsittlicher Akte oder solcher Akte, die nicht der Oeffentlichkeit angehören. Wir hatten schon oben bei Widerlegung des Naturalismus Gelegenheit, darüber zu sprechen, und bemerken hier bloss, dass bei dergleichen Gemälden das Hässliche zu keinem Ausdruck gelangt, dass gegen ein solches Vorgehen nicht bloss die Moral, sondern auch die Theorie des Realismus protestiert, welch' letzterer folgerichtig verlangen muss, dass dasjenige, was sich im Leben nicht an die Oeffentlichkeit wagt, auch in der Kunst verborgen bleiben müsse.

Nach den gemachten Voraussetzungen liegt es auf der Hand, dass das Unsittliche künstlerisch behandelt werden darf. Wird es der gefährlichen Sinnlichkeit entkleidet und in seiner grinsenden Schreckgestalt gezeichnet, so kann es nur heilsame Wirkungen zur Folge haben. Das Hässliche kann nämlich nicht geliebt werden, sondern erregt immer Missfallen, Eckel und Abscheu, und der hl. Augustin bemerkt:¹⁾ „Ist es denn möglich, dass wir etwas lieben, was nicht schön ist? Freilich gibt es Menschen, welche hässliche Dinge zu lieben scheinen — die Griechen nennen sie *sarpóphiloi* — aber in der Tat ist es nicht das Hässliche, das sie lieben, sondern nur ein niederer Grad von Schönheit.“ — Gewiss übt der Künstler den wohlthätigsten Einfluss aus, wenn er die aus dieser Sünde entspringenden Gewissensqualen, die innere Unruhe, Unzufriedenheit und Zerrissenheit, den Zorn Gottes, die Zerrüttung der leiblichen und geistigen Kräfte, die Verachtungswürdigkeit des Sünders und dessen schliessliche Verzweiflung, den Schmerz und die Untergrabung des Glücks und des Friedens in der Familie, die Verachtung aller Edelgesinnten und die allgemeine Schande darstellt. Die Sünde der Kunst liegt überhaupt nicht im sündhaften Stoff, — denn sonst müssten sogar einzelne Parteen im Evangelium unsittlich genannt werden, — sondern in der sündhaften künstlerischen Durchführung.²⁾ Wie herrlich zeichnet der Jesuit Coloma in „Lappalien“ die Greuelhaftigkeit der Sünde. Damit liefert er den Beweis, dass auch dieses wüste Treiben nicht ausser dem Bereiche der Kunst steht.

Auch billigen wir keineswegs das Verfahren jener Dichter, die, wie manche Franzosen, kein Drama und keinen Roman schreiben können, ohne mehrere Ehebrüche, wenn auch nur in kurzer Erwähnung, einflechten zu müssen. Die Objektivität ist hier massgebend, welche, sofern es sich um gesunde Gesellschaftszustände handelt, dergleichen Dinge zu den seltenen Ausnahmefällen zählt oder doch wenigstens vor der Oeffentlichkeit verhüllt. Besser wäre es, der Künstler könnte zu Stoffen greifen, in denen insbesondere dieses Böse keine Rolle spielt.

Eine besondere Berücksichtigung verlangen noch die Nuditäten. Die Motive, welche den Künstler zu deren Darstellung veranlassen, sind verschieden. Wo frivole und unsittliche Tendenzen herrschen, da haben wir keine Kunst mehr, sondern die Sünde, keinen echten Realismus mehr, sondern die Lüge, welche die Dinge in ein falsches Licht stellt, keine naive Objektivität mehr, sondern ein tendenziöses Machwerk.

¹⁾ De music. 6. c. 13. n. 38.

²⁾ Eichendorff bemerkt: „Nicht im Stoffe schon liegt ja die Sünde oder Tugend der Poesie, sondern in der Auffassung und Gestaltung dieses Stoffes. Gleichwie das Heiligste durch eine gewisse perfide Ironie ins Lächerliche oder Zweideutige gezogen werden kann, so ist auch das Falsche und Schlechte durch die Aufrichtigkeit eines tiefen dichterischen Gefühls künstlerisch zu bewältigen. Die grosse Weltlüge mit ihrer hoffärtigen Pracht verbleicht und zerrinnt, sobald man ihr nur nicht mehr glaubt.“

Häufiger lässt sich der Künstler bei dieser Art von Darstellung durch eine gewisse Eitelkeit verleiten, seine Kunst in der Zeichnung der schönen Formen und Linien am menschlichen Körper, die eigene Beobachtungsgabe in der naturgetreuen Abbildung der feinen anatomischen Verhältnisse, die Herrschaft in der Bewältigung der verschiedensten Naturerzeugnisse zu zeigen. Manchmal entscheidet das vom Lessing aufgestellte Prinzip, die Schönheit sei ihrem Wesen nach etwas Materielles, die Schönheit des menschlichen Leibes dürfe demgemäss durch die Gewandung nicht verdeckt werden. Lessing drückt sich unter anderem folgendermassen aus: „Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Die Alten fühlten, dass die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehnung desselben führte. Schönheit ist die höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, dass es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt, aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form“.¹⁾ — Zunächst müssen wir die Ansicht zurückweisen, als wäre die Schönheit etwas Materielles, Körperliches, oder, wie sich Lessing ausspricht:²⁾ „Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei; die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung.“ — Abgesehen davon, dass die Schönheit auch den reinen Geistern und zwar in einem höheren Grade eignet, als dies bei körperlichen Gegenständen der Fall ist, bezeichnet sie sogar in diesen letzteren etwas Uebersinnliches, das nur durch die Vernunft erfasst werden kann. Daher werden wir im Tiere für die Schönheit niemals ein Verständnis finden.

Sodann geben wir gerne zu, dass der menschliche Körper eine höhere Schönheit zum Ausdruck bringe als das Kleid, durch welches er bedeckt wird. Wir sind sogar anzunehmen geneigt, dass kein körperliches Wesen in einem gewissen Sinne so viel Schönheit besitze, wie der menschliche Leib.³⁾

Doch genügt dies alles nicht, um die Nuditäten in hinreichender Weise zu motivieren. Der Maler, der solche einzig in Rücksicht auf das Aesthetische in den Linien, Formen und Umrissen auf die Leinwand bringt, macht sich des Verismus schuldig.⁴⁾ Die Kunst darf den menschlichen Körper niemals nackt darstellen, sofern die Harmonie und Vollkommenheit desselben ohne Rücksicht auf die Seele den Ausschlag geben sollen.

Nun leugnen wir nicht, dass sich die Künstler meistens von der edlen Absicht leiten lassen, den ganzen, einheitlichen Menschen in seinem Denken und Wollen, in seinen Empfindungen und Leidenschaften vorzuführen; sie wollen zeigen, wie in ihm die

¹⁾ Laokoon C. V.

²⁾ Laokoon. C. XXXI.

³⁾ Es ist allerdings richtig, dass kein körperlicher Organismus so vollkommen gebaut ist, wie der menschliche Leib; allein wir dürfen dabei nicht vergessen, dass letzterer durch die Sünde viel von seiner ursprünglichen, paradiesischen Schönheit und Reinheit verlor und, wie Lotze nicht mit Unrecht bemerkt, von der ausdrucksvolleren Mannigfaltigkeit einer Plume überboten wird.

⁴⁾ Jungmann bemerkt in bezug auf diesen Gedanken mit vollem Rechte (Aesthetik II n. 442. S. 374): „Der menschliche Leib, schlechthin als körperlicher Organismus betrachtet, hat seine Schönheit; und wir wollen ihm unter den körperlichen Dingen die höchste Schönheit nicht streitig machen. Aber wenn sich immerhin der menschliche Leib „als körperlicher Organismus betrachten“ lässt, so folgt hieraus keineswegs, dass derselbe auch schlechthin als körperlicher Organismus wirklich sein, oder auch nur wirklich seiend gedacht werden kann. Sobald er wirkliches Sein hat, oder als wirkliches Sein habend gedacht wird, muss er notwendig eben als menschlicher Leib genommen werden, das heisst, als der sichtbare Teil einer einheitlichen vernünftigen Natur. Denn die vernünftige Seele ist ja unmittelbar und durch sich selbst die „Form“ (die causa formalis) des Leibes; das will sagen, sie allein ist das Prinzip, wodurch der tote Stoff zum lebendigen menschlichen Organismus wird.“

Seele das Belebende und Herrschende ist, wie ihre Regungen auf Grund der innigen Verbindung zwischen Leib und Seele in alle Körperteile hineinfließen und sich in der Stellung und Bewegung jeder Faser spiegeln. Dieses Verfahren offenbart die höchste Kunst, wie der Apollo von Belvedere, der Farnese'sche Herkules und viele Gestalten des Michelangelo beweisen; auch können wir solche Nuditäten nicht eigentlich unsittlich nennen.

Indessen lassen sich sogar unter der letzten Rücksicht die wichtigsten Bedenken dagegen erheben. Für den genannten Zweck scheint es nämlich genügend, das Antlitz, als den vornehmsten Träger des Gedankens, als den einfachsten und unmittelbarsten Ausdruck des Geistigen in der Seele entsprechend auszubilden. Wenn auch die übrigen Gliedmassen durch ihre ganz bestimmten und individualisierten Stellungen zur Verdeutlichung jener Tätigkeiten, welche im Innersten des Menschen vorgehen, viel beitragen, so ist hier doch das Antlitz ausschlaggebend, und würde man dasselbe verdecken, so liesse sich die Idee selbst aus der einfachsten Körperstellung kaum herauslesen. Sodann dürfte es hinreichen, den Einfluss der Seele auf den Leib durch die Gewandung durchscheinen zu lassen, zumal die einzelnen Körperteile zunächst nicht für das Geistige, nicht für Verstand und Wille, sondern für die sinnlichen, vegetativen und mechanischen Kräfte die naturgemässe Sprache sind. Die Darstellung des nackten Körpers könnte übrigens die einheitliche, ästhetische Wirkung leicht verhindern, indem sich der Blick des Zuschauers, statt auf dem Antlitz zu ruhen, von dem sonst der Haupteindruck ausgehen sollte, über das Ganze zerstreut, und infolge dieser Zerstreuung die Freude nicht mit der erhofften Stärke aufblühen lässt.

Ueberhaupt wird sich der echte Realismus mit den eigentlichen Nuditäten niemals so recht befreunden. Er hält an der Tatsache fest, dass sich die Menschen üblicherweise bekleiden, und dass eine sittliche Person für sich so viel Achtung besitze, auch dort die völlige Nacktheit nicht zu gestatten, wo sie sich allein befindet. Er kennt den Stachel des Fleisches, von dem der hl. Paulus redet, und der sich beim Anblick von dergleichen Dingen leicht bemerkbar machen kann. Er verlangt darum, dass die Kunst in ihren Schöpfungen den verdorbenen Zustand der menschlichen Natur berücksichtige. Die Kunst ist nicht Selbstzweck, sondern hat für das Volk, für die Menschheit zu arbeiten, und demgemäss deren Bedürfnisse und Fähigkeiten zu beachten. Der Künstler verwechsle nicht den eigenen Standpunkt mit dem des Volkes und gebe sich keiner Täuschung hin, als wären die Menschen im allgemeinen für die böse Sinnlichkeit ebenso wenig empfindlich, wie er, da er von berufswegen den innern und äussern Aufbau des menschlichen Leibes studieren muss und durch die Gewohnheit den unordentlichen Regungen gegenüber etwas mehr abgekühlt ist. Freilich hat er zunächst nur jenes Volk zu berücksichtigen, für das er eben arbeitet, und es wäre deshalb ungerecht, auf die Maler der italienischen Renaissance denselben Masstab anzuwenden, der sich für einen deutschen Künstler schickt. Mögen sich beispielshalber die Griechen an den Gestalten des Praxiteles nicht gestossen haben, so hat Lotze doch Recht, wenn er verlangt, dass unsere Künstler „auch den Sinn unserer Zeit achten; dieser mag es immerhin zugerufen werden, dass Geist und Körper gleichmässig entwickelt werden sollen, aber nie wird man sie davon überreden, dass jetzt noch mit Körperschönheit in der Weise der Alten renommirt werden müsse.“¹⁾

Mit dem Gesagten wollen wir keineswegs der unzeitigen Prüderie das Wort reden und gar alle Darstellung des Nackten verpönen. Was der Realismus verbieten muss, das ist die Darstellung desjenigen, was gemeiniglich für die Unschuld eine Gefahr einschliesst; im übrigen lässt er dem Künstler freie Hand und weist ihm die Wirklichkeit, das Leben und die Natur als Norm an.

¹⁾ Geschichte der Aesthetik, S. 574.

Eine eigene Behandlung fordert das Erotische. Wann dasselbe sittlich erlaubt ist, wann es eine Gefahr zur Sünde enthält oder gar zur eigentlichen Sünde wird, darüber hat nicht die Aesthetik, sondern die christliche Sittenlehre zu entscheiden. Erotisches, das seinem Wesen nach und zwar unter gravierenden Umständen sündhaft ist, darf in jedem Falle nicht anders, als das Unsittliche, von dem wir oben sprachen, in die Kunst eingeführt werden. Wenn sich jedoch die Liebe innerhalb der sittlichen Schranken hält, dann kann man es dem Künstler nicht verwehren, das Formelle derselben, ihren Liebreiz oder ihre tiefgreifende Wucht mit aller Sorgfalt darzustellen; er würde sich der Unwahrheit schuldig machen, sofern es ihm einfiele, die Minne als etwas Unnatürliches, Böses und Hässliches zu betrachten. Die Minnepoesie erscheint freilich, in welcher Form sie immer auftritt, niemals für Jedermann die zusagende Kost; aber die Kunst arbeitet zunächst nicht für Einzelne, sondern für die Gesamtheit und braucht sich demnach um die Unreife oder Engherzigkeit Mancher nicht zu kümmern.

Stoffe der Vergangenheit und der Gegenwart.

Nicht selten wird die Frage aufgeworfen, ob der Künstler seine Stoffe der Mythologie, der Sage und Legende, der Antike, dem Mittelalter oder der Gegenwart entnehmen soll. In dieser Beziehung stellt die Aesthetik keine Normen fest, sondern geht der Kunst höchstens ratend zur Seite. Im Grunde genommen muss sich der Dichter jenem Gebiete zuwenden, das ihm am meisten behagt. Die Lebensstellung, der Charakter, die sonstige Beschäftigung und hauptsächlich die Vorliebe und persönliche Begeisterung sind nach dieser Richtung massgebend. Wer kann es dem weltfremden und für den Geist des Mittelalters glühenden Sinn des Mönches verdenken, wenn er die Gegenwart verschmäht und seinen Blick liebevoll auf der Vergangenheit ruhen lässt? Wir wollen doch nicht behaupten, dass sich historische Stoffe der künstlerischen Bearbeitung entziehen; die Vergangenheit hat das volle Recht auf jede Art von poetischer Verwertung, nachdem die grössten Dichter gerade der deutschen Literatur und vorzüglich die Klassiker und Romantiker historische Themen aufgegriffen haben. Schiller wäre es kaum möglich gewesen, sich der Gegenwart anzuschliessen, ihre Ideen und Gegenstände dichterisch zu behandeln; sein Auge schaute rückwärts in das farbenprächtige Mittelalter.

Allein wenn alle Umstände berücksichtigt werden, welche bei der künstlerischen Arbeit in Betracht kommen, so wird es erklärlich, weshalb die Aesthetiker und Künstler der verschiedensten Richtungen den jungen Dichter immer wieder auf die Gegenwart verweisen. Und dieser Rat lässt sich um so leichter begreifen, je tiefer wir in das Wesen der Künstlernatur und der Künstlerkraft hineinschauen.

Im letzten Jahrhundert mochten sich Bodmer und Breitinger mit Gotsched streiten, ob die poetische Tätigkeit vorzüglich von der Phantasie oder vom Verstande ausgehe. Dieser Disput, der eine ziemlich weite Ausdehnung gewann und die literarischen Geister von damals in zwei Lager ausschied, wäre unter der Voraussetzung eines richtigen Verständnisses von dem Schaffen der menschlichen Natur undenkbar gewesen. Die Tätigkeit des Dichters unterscheidet sich dem Wesen nach von der Tätigkeit der menschlichen Natur im allgemeinen nicht, indem der Dichter über keine Seelenkraft verfügt, welche sich, wenigstens im Keime, nicht auch in jedem andern Menschen vorfände. Wie daher das vernünftige Tun des einzelnen Menschen mehr oder weniger dessen sämtliche Seelenkräfte, den Verstand wie den Willen, die Phantasie wie das niedere Begehren, überhaupt den ganzen Menschen, einheitlich beschäftigt, so ist auch das künstlerische Schaffen eine Tätigkeit, welche nicht aus einer Seelenkraft allein, sondern aus der einheitlichen Dichternatur herausfließt; der ganze Mensch arbeitet und der ganze Künstler dichtet. — Im Gegensatz zum

gewöhnlichen Tun des Menschen bezeichnet das künstlerische Schaffen jedoch eine gesteigerte Tätigkeit der höher gestimmten Seelenkräfte; es ist einer höhern Inspiration vergleichbar und wird selbst Inspiration genannt. Stets muss es aber, sofern es auf Wahrheit beruhen soll, auf dem Boden der Vernünftigkeit und Natürlichkeit stehen bleiben und hat mit der halbberauschten, krankhaft ekstatischen Schwärmerei nichts zu tun. Völlig widersinnig wäre es, zu behaupten, der Künstler arbeite unbewusst, von einem Instinkte genötigt; im Gegenteil, wir haben die edelste harmonische Tätigkeit der ihrer voll und ganz bewussten Seele vor uns, deren Saiten bald sanft angetönt, bald stürmisch angeschlagen werden. Und diese höhere Stimmung, diese Wärme und Begeisterung, dieses dichterische Feuer ist so notwendig, dass, wo es ausbleibt, die Künstlerkraft völlig gelähmt dasteht.¹⁾

Nun ist es fraglich, ob historische Themen oder solche der Gegenwart im allgemeinen sich besser eignen, das dichterische Feuer und die Begeisterung anzufachen. Besitzt denn der Künstler im allgemeinen ein Interesse für das, was weit von ihm abliegt? Und kann er sich für etwas ereifern, wofür er kein Interesse hat? Lässt sich's vom psychologischen Standpunkt vorstellen, dass er sein Ich von der ganzen Gegenwart, mit der es verwachsen ist, losreisse und gleichsam ekstatisch in längst entschwundene Zeiten versetze? Ist da nicht Gefahr vorhanden, dass die Inspiration nicht mehr connatural wäre, und die daraus entspringende Poesie unwahr würde? Wir leben jetzt in einer ganz anderen Zeit. „Wir haben Fabriken, Kohlenbergwerke, wundervolle Industrien, eine ganz neue Militär- und Kriegsweise, durchaus andere Verkehrswege und Handelsmittel; wir haben sehr viele in's Menschenleben tief einschneidende Erfindungen, buchstäblich epochemachende Entdeckungen in unserem modernen Lager. Manches fiel, was früher unumstösslich war; manches speiste den Aberglauben fett, was jetzt natürlichste Erscheinung ist. Auch in betreff unseres Leibes und Nervensystems haben sich neue, durchschlagende Anschauungen im Volke Bahn gebrochen. Die ewigen Prinzipien sind geblieben, wie die alten, steten Sterne unserer Erdkugel; aber die äussere Kultur, die Art der Lebensführung und damit der ganze Gedankenkreis der Menschen, sozusagen das ABC des täglichen Handelns, vom Aufstehen bis zur Schlummerstatt, alles hat sich in eine andere Farbe, in einen anderen Brauch, in andere und sehr wohl begründete Ausdrucksweisen gekleidet.“²⁾ Das ist die Atmosphäre, in welcher der heutige Dichter lebt und webt, welche er auf Grund seiner empfänglichen Seele leichter in sich aufnimmt, als andere Sterbliche. In seinem harmonisch klingenden, fein empfindenden Gemüt tönt das Leben der Gegenwart wie ein Echo nach. Und darin liegt der Grund, weshalb sich der moderne Dichter für zeitgenössische Stoffe mehr erwärmen wird, als für solche, die der Vergangenheit angehören.

Sodann setzt die Bearbeitung moderner Stoffe keine weitere Kenntnis voraus, als die des menschlichen Lebens und das Verständnis für die Natur. Der historische Stoff verlangt aber ausserdem noch ein tiefgehendes kulturhistorisches Wissen, ein gelehrtes

¹⁾ Grillparzer besass bekanntlich ein melancholisches, schweres und träges Gemüt, das sich nicht kommandieren liess, und so erschien sein dichterisches Genie zu Zeiten gänzlich erloschen; wenn es aber erwachte, dann loderte und stürmte es in seiner Seele; innert drei Wochen hatte er Idee, Plan und Drama der „Sappho“ fix und fertig vor sich. In ununterbrochenem Strome floss auch das „goldene Vliess“ aus seiner Feder; zur Mitte ungefähr angelangt, unterbrach er die Arbeit und verzweifelte schon an ihrer Vollendung; zwei Jahre musste er zuwarten, bis ihn wieder jene Stimmung überkam, dass er sein Werk fortsetzen konnte. Andere Künstler lassen sich leichter erregen; das Säuseln des Windes, das Rieseln des Bächleins facht schon die dichterische Flamme an, und von Mozart erzählt man sich, dass er zur Komposition des Chores der Landleute in seinem „Don Juan“ durch das Riechen an einer ländlichen Obstfrucht angeregt wurde. Doch ohne Feuer, ohne die künstlerische Inspiration wird kein Dichter arbeiten können.

²⁾ Philaethes, a. o. O.

Studium, welches wir häufig vermissen, oder das, wo es vorhanden ist, die dichterische Inspiration abschwächt und gar erstickt.

Früher haben wir hervorgehoben, die Persönlichkeit des Künstlers fließe stets in irgend einer Weise in sein Werk hinein und mache dasselbe eigentümlich. Hier gehen wir einen Schritt weiter und behaupten, dass auch der Zeitgeist, von dem der Dichter beherrscht wird, der Charakter seiner Gesellschaft, dass überhaupt die ganze Gegenwart an der Dichtung ihren Anteil nehme. Diese Tatsache lässt sich um so leichter erklären, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Künstler, wie jeder andere Mensch, ein *Ens sociale* ist, und dass in ihm die Stimmung der Zeit vielleicht stärker wiederklingt, als in irgend einem Anderen. Selbst grossen Künstlern gelang es darum niemals, längst vergangene Zeiten vollkommen richtig zu zeichnen; stets haben sie der Farbe etwas vom Kolorit ihrer eigenen Zeit beigemischt. Die Dichter des Hildebrands-, Waltari- und Nibelungenliedes nehmen beispielshalber ihre Stoffe aus derselben Epoche, aus der Zeit der Völkerwanderung; allein wie verschieden ist der Charakter und die Farbe dieser Werke! Das Hildebrandslied, das aus dem achten Jahrhundert stammt, trifft den Geist der Völkerwanderung besser, als das im zehnten Jahrhundert entstandene Waltarilied. Und von diesem bemerkt Bächtold: „Für die Kenntnis des deutschen Altertums ist das Gedicht ganz unschätzbar; denn die Heldenzeit erscheint hier ungetrübter als z. B. in den Nibelungen (aus dem 12. Jahrhundert), die bereits stark vom höfischen Einflusse berührt sind.“ Die Römer Shakespeares nennt Göthe bekanntlich „eingefleischte Engländer“, und Schiller bezeichnet die „Iphigenie“ von Göthe als „erstaunlich modern und un-griechisch.“ Von „Wallenstein“ bemerkt Vilmar hinwieder: „Wir tadeln Schillers Wallenstein mitunter nicht mit Unrecht, weil uns hier nicht die Anschauungen und nicht die Weltansicht und die Kultur des 17. Jahrhunderts und des dreissigjährigen Krieges, sondern die Typen des achtzehnten Jahrhunderts entgegentreten.“ In einzelnen Fällen mag es zum Vorteil des Künstlers sein, wenn es ihm nicht gelingt, den historischen Klang und Ton vollkommen getreu anzuschlagen. Nehmen wir an, Shakespeare hätte in seinem „Julius Cäsar“ den heidnisch düstern, herben, selbstsüchtigen, liebeleeren, bei aller Gerechtigkeit ungerechten und die menschliche Natur so völlig verkennenden Geist der Römerzeit richtig wiederzugeben verstanden, was hätte er damit mehr erzielt, als dass einige, die Antike verehrende Gelehrte sich daran begeistern liessen; das Volk und der Grossteil der Gebildeten würden wegen der Fremdartigkeit der vorgeführten Welt, wegen der Gegensätzlichkeit der darin ausgesprochenen Anschauung mit dem christlichen Geiste die Dichtung ungeniessbar finden. Dagegen lässt sich keineswegs geltend machen, dass die griechischen Tragödien allen klassisch Gebildeten ungetrübte Freude gewähren; wir geben letzteres zu; aber Lotze bemerkt mit vollem Rechte:¹⁾ „Voll begeistern können wir uns nur für das, was wir glauben, oder für die originalen Erzeugnisse, deren Inhalt wenigstens für ihre Urheber Gegenstand wirklichen Glaubens war.“ Es ist also durchaus nicht das Nämliche, ob ich eine Zeusstatue aus der Hand des Phydias oder des Michelangelo empfangen, sofern letzterer den Olympier rein antik aufgefasst hätte. Als an Grillparzers „Sappho“ einzelne aussetzten, das Stück sei nicht griechisch genug, entgegnete der Dichter, das sei eben recht, er habe es nicht für Griechen, sondern für Deutsche geschrieben. Dieselbe Wahrnehmung lässt sich ziemlich an allen Auktoren machen, die ihre Aufmerksamkeit historischen Stoffen zuwandten.²⁾ Göthe modernisiert die Gestalten des Tasso

¹⁾ Geschichte der Aesthetik. S. 574.

²⁾ Nachdem den Koryphäen der Versuch so wenig gelingen will, abgestandene Zeiten in die richtige Beleuchtung zu stellen, was lässt sich dann von den kleineren Geistern erwarten? Bei Jungmann (Aesthetik II. S. 123) finden wir Folgendes: „Ein tüchtiger Kritiker, F. X. Schulte, wundert sich keineswegs ohne Grund, wie Gustav Freytag dazu komme, in seinem Roman „die Ahnen“ die alten Katten so preden und handeln zu lassen,

und des Egmont in einer Weise, die den schärfsten Tadel verdient. Von seinem Götz sagt Baumgartner:¹⁾ „Götz verherrlicht unter mittelalterlichem Kostüm jenen schrankenlosen Individualismus, der das grosse Deutschland des Mittelalters zerstört hat; es erhebt sich feindlich gegen alle jene Mächte, die es einst aufgebaut und wieder aufbauen könnten; es verkündet alle jene verworrenen Ideen der Revolution, durch welche das deutsche Reich zertrümmert wurde.“ Und in der Tat, wir können in Götz nicht nur nicht den historischen Götz, ja nicht einmal einen Helden vom Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erkennen, sondern sehen in ihm bloss den Repräsentanten der stürmenden zweiten Hälfte im letzten Jahrhundert. — Allen diesen Erscheinungen gegenüber muss die Kunst das Gesetz der historischen Wahrheit hochhalten; jede Dichtung, jedes Gemälde soll vom Geiste jener Zeit durchdrungen sein, welcher der Stoff entnommen wurde. Der Künstler wird darum besser tun, die Gegenwart anzugreifen, als dass er sich Themen wähle, welche er zu behandeln nicht die Kraft hat, ohne sie zu modernisieren und damit ein Zwitterding zu liefern, dem man es kaum absehen kann, welche Zeit es widerspiegeln soll. Die Genies verwenden die höchste poetische Kraft in ihren Werken, bei deren Genuss man das Unhistorische des Gepräges und Geistes oft kaum gewahr wird; der Zuschauer verliert sich beim Anblick der poetischen Schönheit und psychologischen Tiefe derselben und vergisst darüber jene Mängel, welche dem Historiker auffällig sind. Diesen Vorteil geniessen die Talente zweiten Ranges nicht; ihre Kunst reicht nicht aus, derartige Fehler zu verdecken; und es ist immer ein Fehler, wenn eine historische Dichtung den Geist und die Farbe ihres Stoffes vermissen lässt.

Was insbesondere die Verwendung antiker und mythologischer Stoffe betrifft, sagt Kuhn:²⁾ „Die antike Kultur mit ihren so ganz eigentümlichen religiösen und nationalen Zuständen ist vorüber und kann und soll nicht wieder in das Leben gerufen werden, darum ist auch das künstlerische Schaffen in diesem Sinne ein arger ästhetischer Anachronismus. Und es kann vom Standpunkt der wahren Kunst nur bedauert werden, dass heute vorzüglich in den Kunsthochschulen so viel nach antiker Schablone gedreht wird und die Stoffe für die Preisaufgaben fast immer der griechischen Mythologie entlehnt werden. Was Lotze in etwas anderer Beziehung und zunächst von der Plastik sagt,³⁾ hat seine volle und allgemeine Bedeutung: an die antike Götterwelt glauben wir nicht mehr; eine Kunsttätigkeit, welche wie die unzweifelhaft grossartige Thorwaldsens sich dennoch in der Reproduktion der antiken Ideale bewegt, scheint uns für das Leben unmittelbar, wenn auch nicht für den Fortschritt der Kunst, ziemlich verloren. Uebertreffen wird sie das Altertum auf diesem seinem eigenen Gebiete seiner höchsten Leistungen

als wären sie die lautersten Tugendhelden und ausserdem noch salonfähig vorgebildet für die Gothaer Hoftheaterintendantur. . . . So ganz weit liegt doch jene Zeit nicht von den Tagen Salvians entfernt, dessen Klageruf über die tiefe Versunkenheit der germanischen Stämme in den Worten gipfelt: „Aller Nichtswürdigkeiten und Gemeinheiten sind wir voll, hüben und drüben, die Barbaren wie die Christen.“ Uebrigens erscheinen die alten Sachsen in Webers „Dreizehnlinden“ nicht weniger schön und edel dargestellt. Die alte Drude ist so fehlerlos, dass sie in jedem Augenblicke als eine auf dem Boden des Heidentums entsprossene Heilige angesehen werden kann. In Aglaë tritt, wie Kreiten sagt (4. Heft, Stimmen von Maria Laach 1898), M. Herbert wie ein moderner Reisender an die alten Statuen und Ruinen heran. Und Jungmann bemerkt (a. o. O.): „J. J. Rousseau hat in seinem Roman Julie ou la nouvelle Héloïse die antik-tragische Gestalt dieser in der Reue über ihre Sünde wie in ihrer Verirrung grossartigen Frau in eine ganz moderne Pariser Grisette umgestaltet, zu Trost und Frommen der modernen Halbwelt. Abälard ist trotz aller dialektischen und sittlichen Irrfahrten der Geschichte zufolge ein tief religiöser Charakter geblieben. Aber Charles des Rémusat in seinem Drame philosophique, das den Titel Abälard führt, hüllt ihn ohne weiteres in das Gewand des modernsten, blasierten, französischen Esprit und legt ihm Worte der Blasphemie und des Skeptizismus in den Mund, welche in die Rolle eines Alexander Dumas, eines Victor Hugo und einer George Sand passen würden.“

¹⁾ Göthe. I. S. 78. ²⁾ Kunstgeschichte. Einleitung S. LXIII.

³⁾ Geschichte der Aesthetik. S. 573.

sicher nicht; erreicht sie es aber, so hat sie nur einen grossen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zug vermehrt, der immer nur einen halbgelehrten Kunstgenuss der Vergleichung und Kritik möglich machen wird. Voll begeistern können wir uns nur für das, was wir glauben, oder für die originalen Erzeugnisse, deren Inhalt wenigstens für ihre Urheber Gegenstand wirklichen Glaubens war“¹⁾

Selbst die Ansicht jener will uns nicht behagen, welche meinen, es solle sich der christliche Inhalt in der edlen antiken Form verkörpern, das Griechentum möge seine schönen Formen dem Christentum für den Ausdruck seiner höchsten Ideen hergeben. — Die griechische Kunst schuf sich ihre eigene Gestalt, ein Gewand, das sich einzig ihren Anschauungen anpasste, und man trüge in das Kunstwerk einen argen Widerspruch hinein, wollte man besagtes Verfahren als massgebend betrachten. Auch die christliche Kunst muss sich selbständig entwickeln und auf eigene Faust ihre Formen ausbilden. Der griechische Tempel eignet sich nur für die griechische Religion, und das gothische Gotteshaus kann für keinen anderen religiösen Glauben Sprache und Form sein, als für den christlichen allein. Keinem guten Beobachter wird der wesentliche Unterschied entgehen, der zwischen dem griechischen und dem christlichen Gesichtsausdruck, zwischen der Zeusmaske von Otricoli und dem Moses von Michelangelo, zwischen der im Jahre 1880 ausgegrabenen Statuette der Athene Parthenon und der Raffael'schen Madonna del Granduca besteht; die genannten Gestalten erweisen sich als der einfachste und unmittelbarste Ausdruck zweier Religionen, die sich gegensätzlich gegenüber stehen.

Auf Grund dieser Darlegung gestaltet sich das Verhältnis, welches der christliche Künstler zum Mittelalter einnimmt, etwas anders. Vom Protestanten, dem diese „finstere“ Vergangenheit eher fremd vorkommt, und vom Atheisten abgesehen, der sich ihr gegenüber sogar abgestossen fühlt, steht der Künstler mit dieser Zeit des Glaubens in inniger Verwandtschaft. Nicht bloss erfüllen ihn die nämlichen religiösen Anschauungen, sondern in mancher Beziehung besitzt er auch dieselben individuellen und socialen Erkenntnisse, und er wird sich deshalb für diese Zeit mehr erwärmen können, als für die Antike.

Allein, es wäre der vollendete Widersinn, das Mittelalter in seiner ganzen Form reaktivieren zu wollen. Wir leben in der Gegenwart, haben mit derselben zu rechnen, und das gilt auch von der Kunst. „Die Kunst darf niemals,“ sagt Kuhn²⁾, „von der Gegenwart, von dem religiösen, nationalen und gesellschaftlichen Leben abgelöst werden.“ Die Gegenwart ist also der Boden, auf dem die profane Kunst sich hauptsächlich bewegen soll.³⁾

¹⁾ Den nämlichen Standpunkt vertritt Jungmann in noch schärferer Art (Aesthetik II. S. 50) „Die Kunstwerke sind immer Kinder ihrer Zeit Gibt es aber religiöse Anschauungen, die weiter auseinander liegen, als die Mythologie der klassischen Völker und die übernatürliche Wahrheit der Offenbarung? Lässt sich Verschiedenartigeres denken, als der Geist, aus dem und für welchen einst Phidias und Polyklet und Praxiteles arbeiteten, und derjenige, dem mitten unter christlichen Völkern im neunzehnten Jahrhundert ein Künstler zu dienen sich angewiesen sieht? Und dennoch soll dieser letztere in jenen seine Meister verehren, sollen der Parthenon mit den Propyläen oder der Cerestempel zu Eleusis, der Apollo Sauroktonos und die Cnidische Venus und die Gruppe der Niobiden und der Farnese'sche Herkules seine höchsten Vorbilder sein?“

²⁾ A. o. O.

³⁾ Philalethes bespricht in seiner geistreichen Weise eine alte Tatsache, wenn er bemerkt (Luzerner „Vaterland“ 1898 Nr. 67.68.): „Es steht mit der Poesie, sei es nun Epos, Roman oder Drama, ungefähr so, wie mit den Sprachen; beides ist innigst mit seiner Zeit, seiner Kultur, seinen Menschen und Moden verwachsen Poesie will nichts anderes als das Leben, das saftige, blutwarme, frische Leben, sowie es Verstand und Wille mächtig umfassen, in einem der Wahrheit entsprechenden Sinne zeigen . . . Die Poesie will den modernen Menschen und den modernen Tag umfassen, nicht eine ausgelebte Zeit und gestorbene Menschen Man soll keine Säulen aufstellen, wo jetzt doch nur Eisenplanken oder Holzstreber, keine Toga ausspannen, wo jetzt der gewöhnliche Frack seinen Dienst versieht. Und doch, ob es auch höchst vernünftig erscheint, wollen sich gerade unsere katholischen Dichter so ungern und sträubend aus diesem mittelalterlichen oder antikisierenden Gehäuse herauschälen. Unsere Dramen bei-

Greift nur hinein ins volle Menschenleben,
Und wo Ihr's packt, da ist's interessant;

hat der Altmeister Göthe in seinem „Faust“ gesagt. Leben und Poesie, Natur und Kunst sind eins miteinander.¹⁾ Der Künstler, der dieser Maxime folgt, hat den Vorteil der Originalität für sich und erfüllt damit eine für seinen Beruf unerlässliche Forderung. Die Wahrheiten bleiben sich ewig gleich; die göttlichen, geoffenbarten und in die Natur eingesenkten Gesetze und das menschliche Wesen verändern sich nicht, so dass man mit Recht sagen mag: Nihil novi sub sole. Doch sind Leben und Natur in ihrem Aeussern einer beständigen Veränderung unterworfen; in jedem Augenblick wechseln sie Gewand und Erscheinungsweise; es ändern sich die individuellen, familiären und politischen Verhältnisse fort und fort, und der Hintergrund des menschlichen Lebens und Handelns, Zeit, Oertlichkeit und Natur nehmen jede Sekunde ein anderes Kolorit an. Der Künstler, der sich in das Studium der Gegenwart vertieft und den ihm als Modell dienenden Augenblick richtig aufzufassen und festzuhalten versteht, wird immer originell bleiben. — Diesen Vorzug besitzt der Dichter nicht, der stets den alten Motiven nachgeht; er wird ein altes Turnier selten mit der Anschaulichkeit geben, wie der Dichter des Nibelungen- und des Gudrunliedes, welcher, dem Porträtmaler gleich, dieses Ritterspiel in eigener Person schauen konnte, — oder er wird etwas bieten, was unsereiner lieber bei der Lektüre der genannten Dichtungen geniesst; die Originalität hat vor der Nachahmung stets den Vorzug.

Auch die Koryphäen früherer Zeiten haben sich, wenn nicht ausschliesslich und wenn es sich nicht, wie vielfach bei den Griechen, um mythologische oder religiöse Vorwürfe handelte, mit Vorliebe auf zeitgemässe Stoffe geworfen. Aeschylus fand es in seinem „Die Perser“ nicht unter seiner Würde, das zeitgenössische Thema der Perserkriege und die Schlacht bei Salamis zu dramatisieren, in der er, fünfundvierzig Jahre alt, in eigener Person mitfocht; sein Drama „Glaukos Pontios“ feierte die Siege bei Himera und Platäa.²⁾

spielshalber sind immer noch zu klassisch, zu akademisch richtig, unser Wörter- und Phrasenschatz leiht immer noch von Schiller und Aeltern, unsere Motive schnellen stets noch nach einer ahnherrlichen Dressur aus dem dramatischen Erdreich empor. Und doch böte die neue Zeit gerade in allem dem so viel Neues! Unsere Gegner, die Ungläubigen und die Andersgläubigen in Frankreich und Deutschland haben die modernen Vorteile schon längst erhascht. Wir aber stehen da und kehren dieser Mache voll Abscheu den Rücken und starren in die Vorwelt hinaus und greifen zu den grossen, klassischen Sternen, die schon Jahrtausende am Himmel hangen, statt, wie unser Partner, fest in's Jetzt zu greifen, dieselben Kunststücke, dieselben Pinsel, dieselben Geheimnisse der Naturfarbe und reellen Wahrheit zu benützen, aber dann ein Bild nach unserm Sinne und nach unserm Herzen zu schaffen.“ Philalethes ist weit entfernt, das Studium der alten Klassiker zu verpönen oder gar über die herrliche, einzig dastehende Kunst des Mittelalters den Stab zu brechen; zu wiederholten Malen gibt er seiner Liebe zu den grossen klassischen Mustern Ausdruck; aber er will, dass sich die Kunst aus der sich selbst erniedrigenden Stellung erhebe, in der sie bloss die Alten nachahmt und Stoffe und Motive behandelt, welche schon längst und zwar noch besser, als dies heutigen Tags möglich, durchgeführt wurden; er will, dass sich die Poesie dem Leben und der Zeit, aus der sie emporwächst, anschmiege, und in Einheit mit der Gegenwart selbständig entwickle.

¹⁾ Vergl. o. S. 31.

²⁾ Die Auffassung des Aristoteles von diesem Gegenstand erfahren wir bei Lessing (Laokoon XI.): „Protopogenes hatte die Mutter des Aristoteles von diesem Gegenstand erfahren wir bei Lessing (Laokoon XI.): „Protopogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiss nicht, wie viel der Philosoph ihm dafür bezahlte. Aber statt der Bezahlung oder noch über die Bezahlung erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, dass sein Rat eine blosser Schmeichelei gewesen sei, sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog. Allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten Alexanders zu malen, Taten, von denen damals alle Welt sprach und von welchen er voraussehen konnte, dass sie auch der Nachwelt unvergesslich sein würden; doch Protopogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rat zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido, ein gewisser Uebermut der Kunst, eine gewisse Lüsterheit nach dem Sonderbaren trieb ihn zu ganz andern Vorwürfen; er malte lieber die Geschichte eines Jabyssus, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt nicht einmal raten kann, was sie vorgestellt haben.“ Aristoteles war bekanntlich der Lehrer Alexanders.

Im Mittelalter schlugen die Dichter häufig denselben Weg ein. Um Karl den Grossen schlang sich die Sage gleich nach dessen Tode; Hartmann von Aue besang den armen Heinrich, einen durchaus zeitgenössischen Stoff. Im „Heliand“ wurde der Inhalt der Evangelien in einer Weise modernisiert und germanisiert, die der Kunst wohl nicht zur Nachahmung empfohlen werden darf. Im Waltari-Nibelungen- und Gudrunliede verweilt der Dichter mit sichtlich Vorliebe bei der Ausmalung von Ritterspielen und Turnieren, deren es zur Zeit, in welche die gezeichneten Begebenheiten verlegt werden, zur Zeit der Völkerwanderung, gar keine gab; er verweilt bei der Darstellung von Land- und Seeschlachten, von Festen und Hochzeiten, und behandelt diese Motive ganz im Geiste und in der Farbe des eigenen Jahrhunderts. Dante flicht die Zeitgeschichte in sein Werk; Shakespeare schreibt die Dramen „Der Kaufmann von Venedig“, „Romeo und Julie“, „Othello“. — In neuerer Zeit machen wir dieselbe Beobachtung. Lessings Dichterruhm besteht zu einem guten Teil in der Wahl von modernen Vorwürfen; dafür zeugen „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Miss Sarah Sampson“; auch Schiller wagt während des Sturmes und Dranges in seinem „Die Räuber“ und in „Kabale und Liebe“ einen Anlauf; Göthe dichtet „Werthers Leiden“, „Hermann und Dorothea“, „Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre“, „Wahrheit und Dichtung“. Und von den vielen Dichtern der Gegenwart, die das Jetzt zum Gegenstand künstlerischer Behandlung machen, sei einzig F. W. Weber mit seinem „Goliath“ und seinem Eisenbahngedichte erwähnt; in „Goliath“ zeichnet er eine Begebenheit, die sein Freund Magnus in Norwegen erlebt hat.

Philalethes fragt sich, woher es komme, dass wir noch immer rückwärtsschauende Propheten sind, und findet den einen Grund in dem „an und für sich mit Recht unbeliebten modernen Zeitgeist, mit dem wir nicht die geringsten Beziehungen, selbst leider nicht den Gebrauch derselben Palette gemein haben wollen, den wir befehlen, und wenn's gelänge, töten und mitsamt der famosen Rüstung begraben würden, statt diesen Panzer abzulösen und uns selber in ein so vortreffliches Rüstzeug zu kleiden.“ Und dann halten wir uns auch für existenzberechtigt; wir müssen selbstbewusst sein und dürfen mit unserem Glauben, mit unserm Handeln und Wissen den Zeitgeist, in dessen Atmosphäre wir leben, dessen Herrschaft uns auf Grund des socialen Wesens der menschlichen Natur in den verstecktesten Schlupfwinkeln erreichen mag, ebenso gut repräsentieren, wie die Gegner, die vom Irrtum befangen sind oder dem Atheismus huldigen. Und in dieser Perspektive bilden wir uns bei der Betrachtung der Gegenwart ein Urteil, welches in etwas von dem landläufigen Reden über die gute alte Zeit und das grundschlechte Heute abweicht. Es hat schon Epochen in der Geschichte gegeben, vor denen sich die Gegenwart trotz ihrer allerdings verdammlichen Glaubens- und Sittenlosigkeit wahrlich nicht zu schämen braucht. Wir erinnern an jene Zeiten, in welchen die fränkischen Bischöfe das Unwesen der privaten Fehde und der persönlichen Rache nicht auszurotten vermochten und durch Verkündigung der Treuga Dei sich damit begnügen mussten, das Fehdewesen auf einige wenige Tage in der Woche einzuschränken; wir erinnern an die armseligen italienischen Zustände im zehnten Jahrhundert, an die Sittenlosigkeit im Klerus während des elften Jahrhunderts, an die Verwahrlosung zu Zeiten des dreiköpfigen Schismas; wir erinnern an die düstern Schilderungen, welche Janssen in seiner Geschichte des deutschen Volkes von dem der Reformation vorausgehenden, durch den glaubenslosen Humanismus zersetzten Jahrhundert entwirft, von den Greueln und der allgemeinen Verrohung im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Wir möchten die Tatsache betonen, dass heutigen Tages die Kirche ein Ansehen besitzt und eine Macht entfaltet, wie wohl selten im Verlaufe ihrer Geschichte; dies darf zur allseitig richtigen Beurteilung der Gegenwart nie übergangen werden.¹⁾

¹⁾ Philalethes fragt: „Ist denn unsere Zeit arm an Helden, Ereignissen, dramatischen Verwicklungen?“

Wir geben zu, dass alles, was der Vergangenheit angehört, einen sanften Schimmer ausstrahlt, den die Gegenwart nicht besitzt. Schon der Stil, den Lessing schreibt, kommt uns bereits etwas altertümlich vor und hat darum seinen eigenen Reiz. Allein nicht der Stoff, der Gegenstand ist es, was dem Kunstwerk seine Schönheit gibt, sondern dessen künstlerische Behandlung; ob Geibel eine mittelalterliche Erzählung balladenartig bearbeitet oder sein Gedicht „Mythus des Dampfs“ schreibt, wir haben in jedem Falle Dichtungen vor uns, die vor jeder Kunstkritik bestehen. Dann möchten wir in Rücksicht auf das Mittelalter noch den Gedanken anbringen, den Lotze zunächst nur mit Bezug auf die Wahl mythologischer Themen ausspricht.¹⁾ Weshalb greift man immer und immer die alten, längst behandelten Motive, die Kreuzzüge, die Turniere, die alten Waffenspiele, die Schlachten, das Schwerter- und Speereschwingen auf; übertreffen werden wir das Mittelalter auf diesem seinem eigenen Gebiete und zwar dem Gebiete seiner höchsten Leistungen sicher nicht; erreichen wir es aber, so haben wir nur einen grossen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zusatz vermehrt. Weshalb also stets die alten, längst ausgetretenen Pfade gehen, statt in Rücksicht auf die äusserliche, völlig veränderte Lebenslage durch das heutige Fühlen und Streben hindurch der Kunst neue Bahnen zu erschliessen? Kuln bedauert aufrichtig die mangelnde Selbständigkeit der heutigen Kunst: „Wie die neueste Zeit in das klassische Ideal einging, so brachte sie es überhaupt fertig, alle Richtungen der Vorzeit nachzuahmen, wie sie in allen architektonischen Stilarten baut. Nichts beweist so sehr wie dies, dass die neueste Kunst trotz alles Aufschwunges nicht immer auf naivem Schaffenstrieb beruht, sondern auf einem guten Teil gelehrten Studiums, der Reflexion und der Nachahmung.“²⁾ Wenn Homer das zeitgenössische Schiff mit allen Details schildert, wenn es Aeschylus verstattet ist, die Schlacht bei Salamis zu zeichnen, wenn die mittelalterlichen Sänger in ihren grossen Epen die Einrichtungen und die Zustände, wie das Lebenswesen ihrer Zeiten, zur Darstellung bringen, warum sollte es uns

Vielleicht reicher, als irgend eine. Zeiten, wo so viel Licht und so starke Schatten regieren, sind für die Dichter die denkbar fruchtbarsten. Die schönen, grossen Stoffe, wie sie z. B. Leo XIII. in der Politik genial auffasst, sind die der Kunst nichts? Und die gewaltigen Gährungen im Schoosse der jetzigen Völker, das heutige Emporringen der Menschenseele aus einer Welt voll Zweifel und Verführung, das nicht mühloser ist, als das Bekenner-tum der ersten Jahrhunderte nach Christus, der Kampf der Kirche gegen die geschliffene Diplomatie der modernen Fürsten, die heutige Selbstsucht und ihre Strafe, die fieberhafte Hast und nervöse Ueberreiztheit des gesellschaftlichen Körpers und ihre Folgen, die Hoheit des Gegenteils, die tiefen, socialen Rätsel, die schweren Seelen- und Geisteskrankheiten, an denen Tausende dahinsiechen, während doch die liebeglühenden Engel der Erlösung zu Häupten stünden, das heutige Zertreten der steinernen Tafelgesetze und die Geissel, womit der Herr züchtigt, so mancher flott ersonnene und betörende Irrtum unserer Tage, worin der unverkennbare Samen des Untergangs steckt, sollte das alles nicht bühnengerecht und bühnenherrlich werden?“

„Man wendet aber ein, moderne Dinge, wie Kohlengruben, Eisenbergwerke, Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Fabriken u. s. w. seien sehr unpoetische, nüchterne Dinge. Das zu behaupten, fällt wohl nur einem übernütternen, prosaischen Menschen ein, einem, dem es am Ende nur am Sockel jonischer Säulen, unter römischen Rundbögen und byzantinischen Kuppeln wohl ist. Aber fühlt denn so einer nicht, wie unwahr er sieht, hört und denkt? Dass obige moderne Dinge höchst poetisch veranschaulicht werden können, wenn der richtige Genius daran kömmt, das beweisen gerade die Neuern. Zola z. B. schildert in einem Roman einen Bahnhof zur Nachtzeit mit überwältigender Dichterkraft. Weber hat die Eisenbahn dichterisch köstlich verwertet; und wer kennt nicht Viktor Hugo's geniale Leistung über dasselbe Thema? Auch bei Manzoni finden wir Aehnliches, wodurch er sich denn auch das bekannte grosse Lob Göthe's verdient hat. Warum sollte der wunderbare, von Draht zu Draht hüpfende, elektrische Funke, warum die feine Ordnung in einer Weberei, wo ein Sausen unzähliger Rädchen im Gleichmass der rollenden Kurbeln und schwingenden Räder, im Vollzug gewaltiger Arbeit durch einen kleinen Druck auf den Knopf, eine tadellose Harmonie herrscht, warum sollten diese modernen Dinge nicht poetisch sein? Es gibt von diesem Standpunkt aus nicht einmal unpoetische Wörter.“ Klassische und moderne Dichter, Luzerner „Vaterland“ 1898, Nr. 95.

¹⁾ Geschichte der Aesthetik, S. 573.

²⁾ Kunstgeschichte, Einleitung S. LXIV.

Modernen nicht auch besser entsprechen, fest in die Gegenwart zu greifen, unsere Einrichtungen und unsere Lebensbedingungen zu malen, unsere See- und Landschlachten, unsere Waffen, unsere gewaltigen Panzerschiffe zu zeichnen, Dinge, welche doch von höherer Geisteskraft zeugen, als beispielshalber die Kriege der Alten und ein homerisches Schiff? Warum sollen wir nicht auf diese Art eine Kunst gründen, welche selbständig auf dem Boden der Gegenwart ruht?

Allein unsere Zeit ist nicht ausgereift und abgeschlossen; „man steht den bedeutenden Personen und Daten der Neuzeit und ihren Eindrücken noch zu nahe; auch dieser Grund verfängt nicht. Zur biographischen, archivmässigen Würdigung mag dieses Bedenken angehen, für eine dichterische Arbeit gewiss nicht. Im Gegenteile, jetzt sind die hinterlassenen Spuren und Male noch am frischesten und tunkt man die Feder sozusagen noch in das Blut und den Lebensodem der Helden selbst, wie denn sicherlich Manzoni den fünften Mai nie so wuchtig gefeiert hätte, wenn er die hohe Ode nicht gleich in der Erbschütterung, welche der Todesbrief von St. Helena hervorrief, komponiert hätte.“¹⁾

Doch mit der Wahl moderner Stoffe erfüllt die Kunst noch nicht ihre volle Pflicht; „auch die modernen Mittel müssen wir zur Zeichnung und Ausschmückung unserer erdichteten Welt mehr und mehr verwenden. Welch' ein unbeholfener Romancier müsste da erwachen, wo einer nur klassische Luft einsöge? Wenn nun die Neuern das hübsche Kolorit, den unbefangenen, spielend leichten Stil, eine feinsinnige Prüfergabe für jegliche Erscheinung, all die witzige Unterbrechung und fröhliche Meisterschaft des Lachens, welches im Ernste einer fortdrängenden Handlung, wie ein süsses Almosen empfunden wird, wenn sie jenes spannende Element und jene künstlerische Schmelzkraft besitzen, wodurch die Kapitel des Buches wie Laub, Blüte und Frucht verbunden werden, wenn die Wirkungen des Kontrastes und die Verwendung der allerneuesten Stil- und Redewendungen bei ihnen heimisch sind, warum soll man sie dann nicht lesen und studieren, um für seine eigene katholische Gedankensphäre ganz den gleichen Zauber der Darstellung zu bekommen? Der Dichter sehe also zu, wie die Franzosen mit minutiöser Eleganz und Feile arbeiten, wie Alphonse Daudet charakterisiert, wie scharf diese Ohnet, Coppet, Lotis abmessen und abzeichnen und Welch' eine überlegene Kraft des Ausdrucks ihnen eigen ist. Er lerne von Wildenbruch das einfache Aufbauen des dramatischen Gehäuses! Er sehe zu, wie famos Ibsen einen Charakter, der ihm nun einmal unabänderlich feststeht, in die verschiedensten Zeit-, Ort- und Schicksalswechsel wirft, damit seine Figur nach allen Seiten gedreht und beleuchtet werde und schliesslich der Kritik nicht eine einzige unklare Stelle biete! Würde ein Katholik mit derselben scharfsinnigen und reichen Kunst, wie Wildenbruch unsern Gregor VII. zu einem genialen Betrüger und Betrogenen stempelt, den Papst als unbeugsamen, der Zeit voraneilenden Riesengeist auftreten lassen, der mit eiserner Gerechtigkeit das Amt verwaltet, wir bekämen ein Stück auf's nächste Blatt der Literaturgeschichte. — Es ist zum Verwundern, was der russische Roman für Schätze birgt. Gogol, Puschkine und vor allem den unermesslich feinen und tiefen Turgenieff müsste ein Zünftiger des Parnasses unseres Bedünkens mit grossem Nutzen studieren. Ihr Geist ist vielfach nicht der unsrige; aber diese Methode, diese Kunst zu schreiben und dichterisch zu gestalten, sollten wir ihnen stehlen. In unseren Kreisen kennen wir noch gar nicht dieses rasche Zeichnen eines Menschen mit wenigen, einschneidenden Strichen; wir kennen noch gar nicht dieses sichere Talent, aus hundert charakteristischen Eigenheiten gerade nur zwei, drei, aber erschöpfende auszulesen; wir kennen noch gar nicht diese erfrischende Abwechslung von Satyre, Ernst und blühender Lyrik in einem. Wir müssten dann freilich die russischen Ausschreitungen vermeiden, z. B. die gar so zutunliche Freude, Fratzen zu zeichnen und in satyrischem Uebermut

¹⁾ Philalethes, v. o. O.

das Spotthafte zu übertreiben, Pessimismus zu kauen und andere herabzusetzen. Sonst aber geht fast nirgends bei den Klassikern so ein frischer Hauch, so ein wirkliches, fühlbares Leben, so ein greifbares, wahres Gesicht der Landschaften und Tagesstimmungen und ein so üppiges, kraftstrotzendes Nationalgefühl durch die Zeilen, wie bei diesem Russen. O wenn unsere Partei wieder einmal einen Roman bekäme, einen klassischen Roman, und zwar einen solchen, den man ohne die geringste künstlerische Misstimmung, ja mit Begeisterung lesen dürfte, weil hier ein grosser Gehalt die feinste zeitgenössische Form erhielt, ohne dass der Musenwürde auch nur das Geringste vergeben worden wäre.“¹⁾ — Indessen wird der Künstler weniger durch das Studium von Autoren, als durch Beobachtungen gewinnen, welche er an der Natur und am Leben selbst eigens gemacht, durch tiefgehendes und strenges Studium der Wirklichkeit und durch die äusserste Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Ausführung.

Schliesslich möchten wir nochmals auf den Göthe'schen Gedanken zurückkommen, dass das Leben, wo immer es angefasst werde, interessant sei. Der Dichter, der diesen Vorteil für sich auszunützen versteht, wird stets Interessantes bieten, wird den Hauptteil seiner Zeitgenossen auf seiner Seite haben und Werke hervorbringen, welche sein Leben und seine Zeit überdauern. Um klassische Muster zu schaffen, dazu braucht es Genie; allein auch ohne dieses, ohne zu den seltensten Geistern gehören zu müssen, wird eine echte Künstlernatur stets Solides erzeugen, sofern sie ihren Tag und ihre Gegenwart umfasst.

¹⁾ Philalethes, a. o. O.

U. I. O. G. D.

